





REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XXXIX

MIT 35 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1916



INHALTSVERZEICHNIS

BEES, NIKOS A., Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel 97, 231

BOCK, FRANZ, Leonardofragen 153, 218

BOMBE, WALTER, Eusebio da San Giorgio 30

DAUN, BERTHOLD, Ein Beitrag zur Kraft- und Stoß-Forschung. Mit 14 Abbildungen 136

GÜMBEL, ALBERT, Altfränkische Meisterlisten 52, 165

HABICHT, V. CURT, Probleme der niedersächsischen Kunstgeschichte 193

KAUFFMANN, HANS, Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen. Mit 3 Abbildungen 15

KOEGLER, HANS, Eine Zeichnung des Basler Meisters D. S. Mit 5 Abbildungen. 1

ROH, F., Ein neues Selbstbildnis Dürers. Mit 5 Abbildungen 10

SCHILLING, EDMUND, Dürers Kupferstich »Die vier Hexen«. Mit 6 Abbildungen 129

SIMON, KARL, Studien zur Alt-Frankfurter Malerei. Mit 2 Abbildungen 251

SYBEL, LUDWIG VON, Das Werden christlicher Kunst 118

WEINMAYER, KONRAD, Wilhelm Schmidt† 64

Notiz 257

Literatur 66, 177, 258

Register aufgestellt von Kurt Biebrach 269



EINE ZEICHNUNG DES BASLER MEISTERS D. S.

VON

HANS KOEGLER.

Mit 5 Abbildungen.

Die Zeichnung des Gekreuzigten, die in Abb. 4 in Originalgröße wiedergegeben ist und die ich für eine Originalarbeit des Meisters D. S. [1]) halte, befindet sich in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, frühere Signatur U. 15. 39, also aus einem der bekannten U-Bände abgelöst, der aber laut neuerlicher Mitteilung wohl nicht aus Amerbaschichem Besitz, sondern aus der Sammlung Birmann stammen dürfte. Die Zeichnung ist Federzeichnung auf Pergament, ziemlich knapp ausgeschnitten (Blattgröße 0,137 : 0,186), trägt kein Künstlermonogramm und mißt, von einfacher Linie eingefaßt, 0,131 m in der Breite und 0,182 m in der Höhe [2]).

Der gekreuzigte Heiland hängt, ganz von vorne gesehen, an dem aus zwei runden Naturstämmen gefügten Kreuze, dessen Querteil beinahe die ganze Breite überspannt, indem er beiderseits ganz dicht an die Ausläufer der gotischen Ast- und Blattwerkeckfüllungen der oberen Ecken heranreicht. Der Kreuzfuß ist ziemlich weit vorne in dem Bodenstück eingerammt, das man unten mit einfachen Mitteln gezeichnet und von wenigen Gräsern, Pflanzen und Kieseln belebt sieht. Hinter dem Kreuz liegt nach rechts vor ein Krummstab am Boden, der noch über die eine Inful der Mitra hinweggeht, die in der rechten Ecke mit scheinbarem Stützpunkt an der vertikalen Einfassungslinie halb aufgerichtet liegt. Ungefähr in der linken Ecke steht ein einfacher Wappenschild aufrecht auf dem Boden aufgestellt, ohne sichtbare körperliche Stütze, die ihn in dieser Stellung halten könnte; schon dadurch sind Schild und Mitra sichtlich dekorativ, als gleichwichtige Eckbetonungen entsprechend den auch freischwebenden oberen Astwerken, verwendet. Aus einem Spalt des Kreuzstamms ragt oben eine eiserne Gabel (oder Dornen), woran die Schriftrolle mit dem: »· I · N · R · I ·« steckt, welche (die Fläche bis an die obere Einfassungslinie füllend) die Astwerke gefällig miteinander verbindet und in ihrer

[1]) Erster Fundbericht in den Basler Nachrichten vom 6. Januar 1912. Die auf Grund damaliger Information von mir — allerdings zu bestimmt — gemachte Angabe, daß der Band U. 15 aus Amerbachischem Besitz stamme, ist zu korrigieren.

[2]) Also das Format unserer photographischen Platten 13 × 18.

Wirkung ganz der dekorativen oberen Rahmung zuzuzählen ist. Der Grund hinter den oberen Eckfüllungen ist wagrecht schraffiert, sonst weiß, mit Ausnahme einiger zarter Luftstriche längs der oberen Begrenzungen.

Das Wappen und die bischöflichen Abzeichen weisen eindeutig auf den Basler Bischof Christoph von Utenheim, wodurch schon äußerlich die Zuweisung der Zeichnung an einen Basler Künstler nahezu gewiß wird; leider ergibt sich daraus nichts für die Datierung des Blattes, weil Christoph von Utenheim über die lange Zeit von 1502 bis 1527 die bischöfliche Würde innehatte. Auch die Hoffnung, in den Hofrechnungen des fürstbischöflich-baslerschen Archivs etwas über die Zeichnung oder deren Künstler zu finden, hat sich trotz der dankenswerten Nachforschung von Professor H. Türler nicht erfüllt.



Abb. 1. Holzschnitt des Meisters D. S., bekannt seit 1507.

Die Zeichnung ist keine zufällig erhaltene Künstlerstudie, sondern ausgeführt und komponiert, einem bestimmten Zweck dienlich, sei es als Vorlage für einen danach auszuführenden Holzschnitt, etwa für Titel oder Titelrückseite eines Meßbuches oder für einen selbständigen Wappenholzschnitt, sei es als Entwurf für ein gemaltes Fenster. Man wird sich im allgemeinen Zusammenhang zwar auch erinnern dürfen, daß Bischof Christoph von Utenheim seinem 1501 verstorbenen Neffen Wolfgang von Utenheim im Kreuzgang des Basler Münsters ein prächtiges Kreuzigungsdenkmal errichten ließ, und daß bei einem solchen Unternehmen vielleicht allerhand Entwürfe zu Rat gezogen werden konnten. Allerdings wird das Denkmal von dem kundigen Urteil Rudolf Burckhardts[3] bald nach 1502 angesetzt, während die Zeichnung wohl gegen Ende des ersten Jahrzehnts gehört. Vielleicht war das Kreuzigungsdenkmal nicht das einzige der Erinnerung an den Verstorbenen geweihte Kunstwerk.

Der künstlerische Wert der Zeichnung ist zweifellos ein hoher. Wenn unser Interesse auch durch nichts von dem Kruzifix als solchem abgelenkt wird, so ist dem Ganzen doch der Charakter einer selbständigen Zeichnung durch eine einfache, aber geradezu besonders schöne Komposition gewahrt. Die Mittel, aus denen sich die

3) Basler Plastik aus der Zeit der Spätgotik, von Rudolf F. Burckhardt (Jahresbericht des historischen Museums zu Basel für 1910, Basel 1911). Mit Abbildungen.

Rahmung bildet, sind herkömmlich, der Reiz liegt schon in dem edlen Format und dann in den geschmackvollen Verhältnissen. Die vier Eckbetonungen stehen nicht so weit voneinander ab, daß man ein Abreißen, ein sich Einschieben des Leeren empfinden könnte. Den Körper und das Kreuz sieht man breit und ausdehnlich in der Fläche, durch die Beschränkung des Rahmens gerade in diesen Eigenschaften gesteigert; zugleich stehen Kreuz und Körper im Raum ziemlich weit vorn in eindrucksvoller Nähe.

Die Auffassung des am Kreuz Verschiedenen ist vor allem ebenmäßig und ruhig,

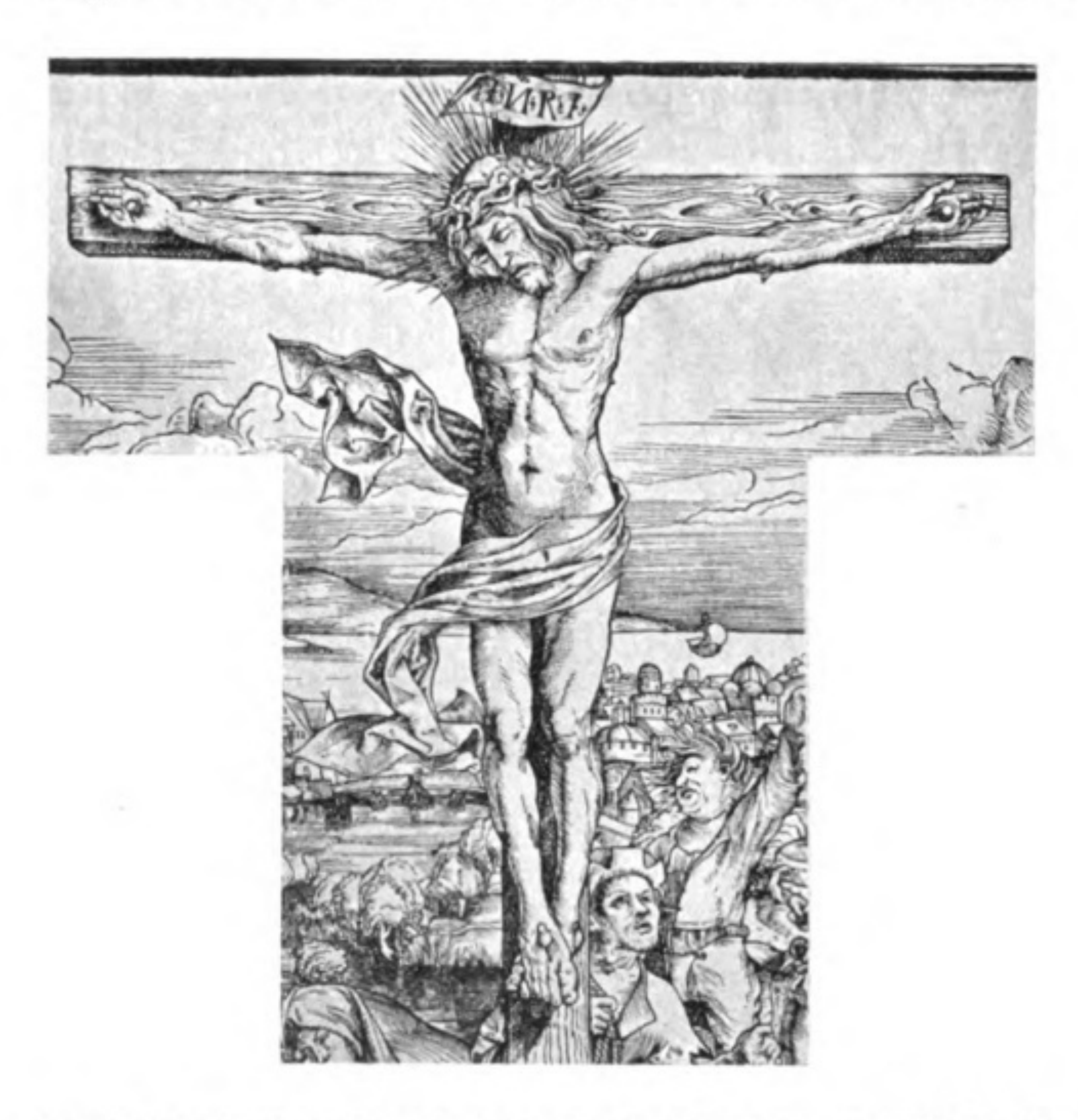


Abb. 2. Ausschnitt aus dem Kreuzigungsholzschnitt des Meisters D. S. (verkleinert).

sie lädt mit fast symmetrischen Umrissen zu langdauernder gesammelter Betrachtung ein. Sie vermeidet weitergehende Realistik und qualvolle Eindrücke, sie will nicht an die grausame Handlung erinnern, sondern an den Symbol gewordenen Kruzifixus. Die Darstellung ist von überraschendem Schönheitssinn beherrscht, sowohl im Gefühlsmäßigen der innerlichen Teilnahme als in der Formgebung; doch sind die Formen im einzelnen von empfänglichem Künstlerauge gesehen und in den Schwingungen eines bestimmten Temperaments wiedergegeben, nicht durchschnittsmäßig und nie flüchtig. Diese Haupteigenschaften sprechen unter den damaligen Basler Zeichnern schon für den Meister D. S., zudem klingt die Formgebung deutlich an seine an.

Zu direktem Vergleich mit dem Werk des genannten Meisters dienen zunächst

drei Holzschnitte mit dem Gekreuzigten, das kleine Kanonbild [4]) (Abb. 1), das im Jahr 1507 erschien, dann die große Kreuzigung [5]) der Sammlung Lanna, jetzt in Berlin (Detailabbildung 2), und drittens das große Kanonbild, das seit 1510 bekannt ist (Abbildung bei Dodgson).

Das kleine Kanonbild von 1507 ist im Christusmotiv fast nur eine gekürzte Wiederholung oder Vorstudie des Christus der Berliner Kreuzigung; auch die Maria ist im Motiv, besonders der Handhaltung, der Gottesmutter der großen Kreuzigung zweifellos verwandt. Nun müssen sich die Motive im Werk eines Künstlers nicht gerade nach dem Kalender reihen, immerhin geben diese Übereinstimmungen zu denken, ob nicht die große Kreuzigung mehr in die Nähe des kleinen Kanonbildes gehört, als Dodgson, der die Kreuzigung gleichzeitig oder etwas später mit dem großen Kanonbild von 1510 setzte, und ich (wohl um 1514) angenommen hatten. Auf dem Kanonholzschnitt von 1507 und der großen Kreuzigung hängt Christus hoch, mit ganz oder beinahe horizontalen Armen, auf unserer Zeichnung und dem großen Kanonholzschnitt von 1510 hängt er aber an schrägen Armen tiefer. Wie sich das Lendentuch vor dem Schoß kreuzt und mit dreieckigen Endzipfeln nach einer Seite ausfliegt, ist auf dem Holzschnitt von 1507 und der Handzeichnung recht ähnlich, das ausfliegende Ende noch mehr auf dem großen Kanonbild von 1510 (erster Zustand); ganz verwandte Bildungen sieht man auch auf der Messe Gregors (Abb. bei Dodgson) und auf der Berliner Kreuzigung. Abweichend ist auf unserer Zeichnung zunächst nur die den rechten Umriß belebende Verknotung des Tuches, doch zeigt der signierte Schmerzensmann [6]) des D. S. (Abbildung bei Lippmann X. 41 a) vor der Mitte des Leibes wieder eine in Einzelheiten ganz ähnliche Verknotung.

Auf dem kleinen Kanonbild und der großen Kreuzigung sind die Finger der durchnagelten Hände ausgestreckt, auf unserer Zeichnung zur Faust geschlossen. Hier ist der Abstand der Hände an den äußeren Fingerknöcheln gemessen genau gleich der Körperlänge von der Scheitelrundung bis zu den Zehenspitzen. Das gleiche Verhältnis besteht bei den zwei eben vorher genannten Holzschnitten, wenn man sich die Hände zur Faust geschlossen denkt. Bei dem großen Kanonbild von 1510, das mit geschlossenen Händen unserer Zeichnung im allgemeinen mehr gleicht, ist

[4]) 0,065 breit und 0,077 hoch. Erschienen auf der Titelrückseite des Quartdruckes: Postillae maiores Guilielmi Parisiensis in Epistolas et Evangelia, Basel bei Jacob v. Pfortzheim, September 1507. (Exemplare: St. Gallen, Stifts-Bibl.; Dornach bei Basel, Kapuzinerkloster; Kloster Lambach in Oberösterreich; Pruntrut, Bibl. du Collège; Zug, Pfarrbibliothek. — Der Holzschnitt allein im Basler Kupferstichkabinett bei den Anonymen.) Zuerst von mir im XII. Jahrgang der Zeitschrift für Bücherfreunde, S. 441, dem Meister D. S. zugeschrieben; zuerst abgebildet bei C. Chr. Bernoulli, Die Statuten der theologischen Fakultät Basel, Basel, Fr. Reinhardt, 1910, S. 36.

[5]) Abbildung bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, III, 36; verkleinert auch im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. IX, 1907, Taf. XXIII. — Der große Kanonholzschnitt von 1510 ist bei Dodgson im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1907, Heft 1, abgebildet, welche Studie mit ihren Abbildungen beim Lesen dieser Zeilen heranzuziehen ist.

[6]) Wohl nicht ohne Einfluß von Dürers Kupferstich B. 20 entstanden.



das Verhältnis aber anders, der Körper ist um ein Zehntel länger 7) als die Spannung breit ist. Diese Verlängerung entstand aus etwas längerer Brust- und merklich längerer Bauchbildung, als man sie auf den beiden erstgenannten Holzschnitten und der Handzeichnung sieht. Nach diesen Merkmalen gehörte die Zeichnung in größere Nähe der zwei erstgenannten Holzschnitte.

Allen Gekreuzigten des Meisters D. S. ist die verhältnismäßige Kürze der nicht vom Tuch verhüllten Oberschenkel eigen, sehr zum Unterschied von vielen zeitgenössischen Künstlern. In der Entwicklung dieser Eigenart scheint die Basler Zeichnung die Mitte zu halten, während sie sich am Kanonholzschnitt von 1510 am auffallendsten zeigt. Bei letzterem Blatt sind bei größter Gesamtlänge die Oberschenkel am kürzesten, der Rumpf am längsten und auch am mächtigsten, es ist ein wahrer Heldenkörper, der auch die stärkste Armmuskulatur hat, die bei den anderen Fassungen schwächer war, besonders bei der Zeichnung. Gemeinsam ist den Gekreuzigten des D. S. ferner, daß der Brustkasten nicht mit scharf abgehobenen Rippen über einer Bauchhöhlung hervortritt, sondern daß der Bauch voll gebildet ist und weich zur Brust übergeht. Auch hierin stimmt die Handzeichnung und nähert sich dem großen Kanonbild am meisten. Die Modellierung von Bauch und Brust ist vor allem entscheidend für die Zuweisung der Zeichnung an Meister D. S. Hält man alle Momente zusammen, so scheinen sich die Fassungen des Gekreuzigten so zu folgen: kleiner Kanonholzschnitt von 1507, Berliner Kreuzigung, Basler Handzeichnung, großer Kanonholzschnitt von 1510. Ob das genügt, die Berliner Kreuzigung als Ganzes vor 1510 zu datieren, will ich damit noch nicht endgültig behaupten.

Im übrigen ist ja deutlich zu sehen, wie an unserer Zeichnung die Art, wie die Beine neben- und übereinander gelegt und genagelt sind, wie die inneren und äußeren Konturen der Beine gezeichnet sind, wie die Umrisse des Oberkörpers geführt sind, wie die Schrägen unter den Achselhöhlen und die Hände gebildet sind, wie das alles ganz auffallend dem Kanonholzschnitt von 1510 gleicht. Auch die Locken, die Dornenkrone, die stacheligen Strahlen des Heiligenscheines, die Bildung und Beschriftung der Schriftrolle stimmen schön zu den Gewohnheiten des Meisters D. S., ebenso die Neigung und das Vorsinken des Hauptes. Der ganze Gesichtstypus ist etwas weniger eigenartig, etwas edler schön, doch sind wieder die Einzelheiten der Formung von Backen, Nase und Mund dem Kanonbild von 1510 überzeugend ähnlich, der ganze Typus auch dem Schmerzensmann des Gregor-Blattes verwandt.

Bedeutende Beweiskraft für die Zuweisung an Meister D. S. hat das gotische Eckornament der Zeichnung. Man vergleiche die Blatt- und Astformung, den schraffierten Eckgrund und die leichten angrenzenden Luftstrichelungen mit dem unsignierten Basilisken [8]) von 1511 (Detailabbildung 3), der als sicheres Gegenstück

7) Bei Dürer ist der Körper stets länger als die Spannung breit, öfters sogar recht erheblich.

[8]) Abgebildet als Nr. 5 der Basler Büchermarken von Heitz und Bernoulli. — Der andere, mit D. S. und der Jahreszahl 1511 versehene Drache kommt vermutlich zuerst in der von Kalend. Juni 1511 datierten



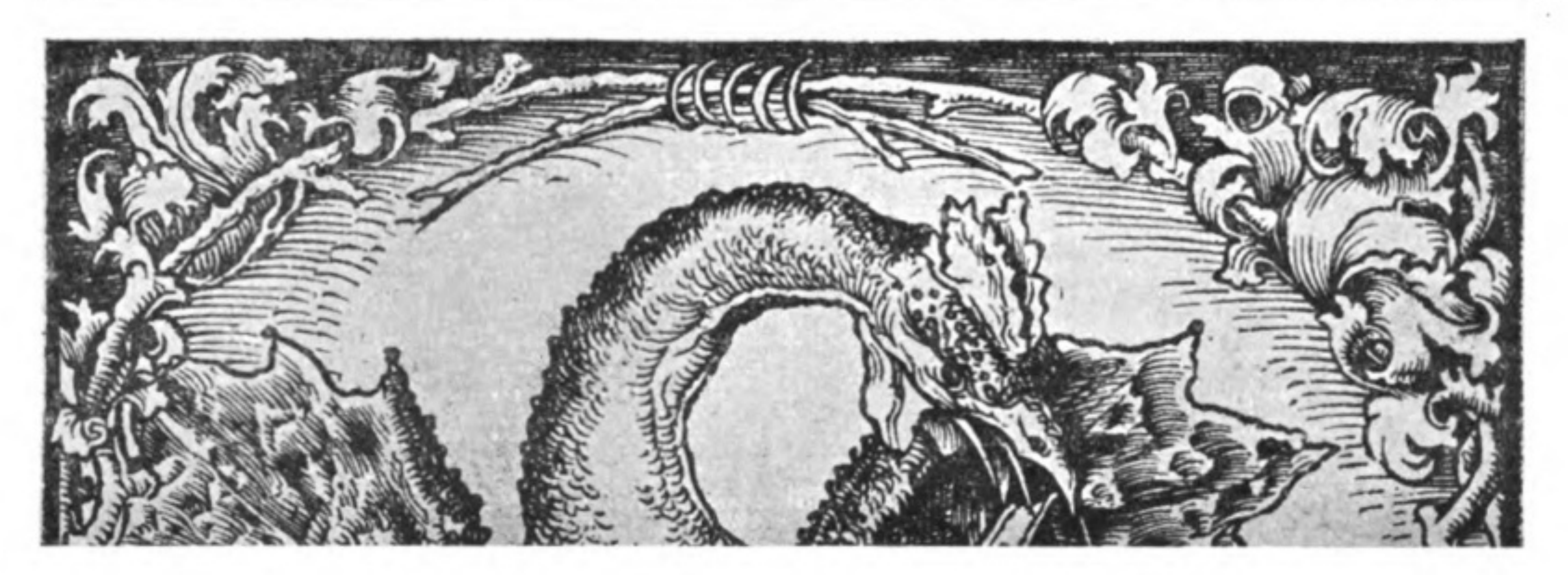


Abb. 3. Ornament des Meisters D. S. (aus dem unbezeichneten Basilisken von 1511).

zu dem mit Monogramm D. S. versehenen Basilisken gehört. Wenn es sich da auch um weitverbreitete Muster handelt, so ist die Übereinstimmung auch im Ornamentalen bedeutend. Ähnliches Ornament auch auf dem mit D. S. signierten Titelblatt des Salzburger Missales. Von anderen Einzelheiten stimmen die Bänder der Mitra und der knittrigweiche Stoff des Parnisellum am Bischofsstab mit den entsprechenden Gegenständen des Titelblattes des Brixener Missales von 1511.

Das Zeichentechnische der Bodendarstellung, das Schwärzerwerden der Schraffierungsschichten gegen den Bodenrand, die Gräser und Steine findet man beim Meister D. S. öfters ganz gleich, z. B. auf dem Astronomen (vor 1508) und auf dem Titelblatt der Margarita philosophica (1508); bei beiden Beispielen findet man auch Analogien für die kerbschnittartige Schraffierung des untersten Teiles des Kreuzstammes. Stärkste Schattenstellen in kräftigen Kreuzlagen findet man auf den Holzschnitten des Meisters stets; ungemein ähnlich sind die strahlenbüscheligen Kreuzlagen unter den Füßen des Gekreuzigten auf unserer Zeichnung und der Ber-

Folioausgabe von Gregor IX. Decretalen, in Basel bei Amerbach, Petri und Froben, vor. In diesem Buch kommt ein großer Holzschnitt einer Buchüberreichung mit Urs Grafs Monogramm vor (His 281) und ein großer König hinter einem Stammbaum stehend, den ich im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1907 als Nr. 339 ebenfalls dem Urs Graf zuwies. Beide Holzschnitte lehnen sich an französische Vorbilder an. Es kommen also in diesem Buch (und in den verwandten Ausgaben der vereinigten Drucker Amerbach, Petri und Froben der Jahre 1511 und 1512) tatsächlich Urs Graf und der Meister D. S. mit neu auftauchenden Holzschnitten nebeneinander zu Wort. Das habe ich früher zu wenig beachtet und noch einen ornamentalen Holzschnitt, der auf Folio 261 von Gregors Decretalen vorkommt, dem Urs Graf als Nr. 377 zugeschrieben. Dieser Holzschnitt, der sich nicht an französische Vorlagen lehnt, ist aber vom Meister D. S. Die gotischen Eckfüllungen gleichen hier noch viel mehr denen der Basler Handzeichnung, und ich bilde sie nur deshalb nicht ab, um nicht mit unbewiesenem Maßstab zu messen. — Zwei andere kleine Holzschnitte des Meisters D. S. sind ein 0,058 breites und 0,068 hohes, reich verziertes Initial A, mit Füllhörnern, einem Satyrkopf und im Grund ein nach rechts kniender Mann; zuerst bekannt aus dem Missale Salzeburgense von 1510 und wie das signierte Titelblatt dieses Missales nach Vorlage des 1507 in Venedig gedruckten Salzburger Missales kopiert oder umgezeichnet. Offenbar ist dann auch eine 0,02 breite und 0,185 hohe Zierleiste mit einem Pfau, ebenfalls aus dem Missale von 1510 zuerst bekannt, vom Meister D. S.



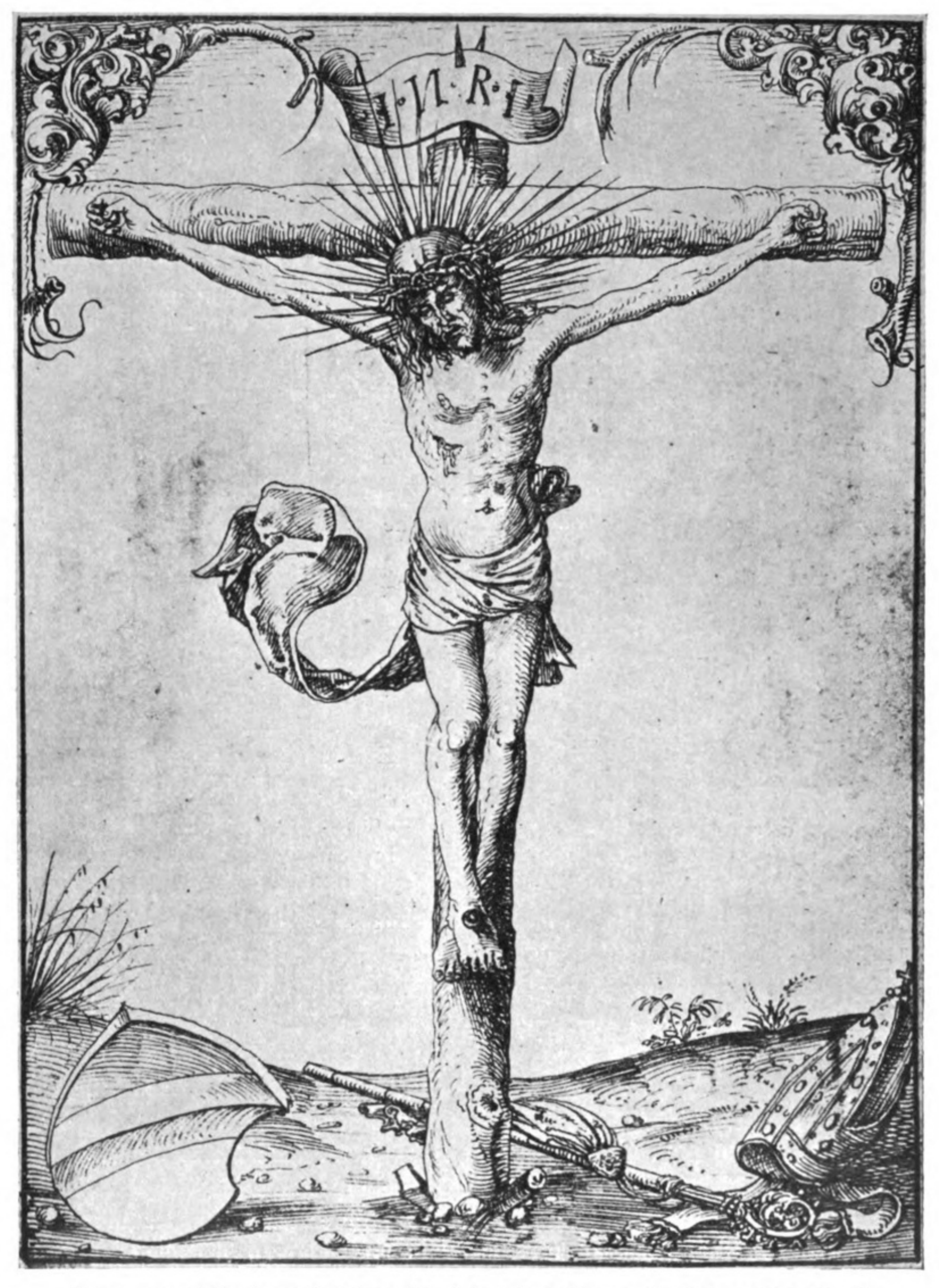


Abb. 4. Der Gekreuzigte mit Wappen Utenheim, Handzeichnung des Meisters D. S. (Basel).

liner Kreuzigung. Ebenso ähnlich sind die Modellierungsstriche des Schienbeins des rechten Fußes auf der Zeichnung und dem großen Kanonholzschnitt.

Trotz solcher teilweise deutlicher Übereinstimmungen der Strichführung und Schraffierung darf man nicht übersehen, daß der Strich bei der Modellierung der Zeichnung vielfach, besonders am Oberkörper, ziemlich anderen, weicheren, ineinanderfließenderen Charakter hat als durchschnittlich bei den Holzschnitten des Meisters D. S. Wenn man die Zeichnung für echt anerkennt, woran ich nicht zweifle, so wird man sich fragen, ob der Meister D. S. seine Vorzeichnungen für fremde Holzschneider in anderer Strichmanier hielt, worin er den bekannten glänzenden Eigenschaften seiner Holzschnitte verständnisvoll vorarbeitete, oder ob er nicht viel eher selbst mit dem Schneidemesser in der Hand in jedem Augenblick der individuell anpassende, geistvolle, treffsichere Übertrager seiner eigenen Feder war.

Ich komme zu dem Resultat, daß die Basler Zeichnung des Gekreuzigten eine echte Handzeichnung des Meisters D. S. zwischen 1507 und 1510, mehr gegen letztere Grenze hin, sei, und daß diese Zeichnung die schon von Kristeller[9]) nahegelegte Ansicht stärken kann, daß der Meister D. S. seine Entwürfe wohl selbst in Holz geschnitten habe.

Anhangsweise noch ein paar Worte über Holzschnitte, die wohl in den Kreis des Meisters D. S. gehören. 1. Ein Titelblatt mit Christkind und Evangelistensymbolen in fünf Kreisen, um den mittleren Kreis geflammt, vertikal schraffierter Grund, einfache Linieneinfassung, 0,098 breit und 0,126 hoch. Umzeichnung eines älteren Holzschnittes, kommt in der Postilla Guillermi ohne Ort und Jahr (Hain 8234) vor, die offenbar bei Keßler in Basel ganz gegen Ende des XV. oder zu Anfang des XVI. Jahrhunderts gedruckt wurde. (Vergleiche Weisbach, Basler Bücherillustration S. 68.) Der Holzschnitt ist vom Meister der Titelillustration zu Praßbergs Musika von 1501 und gehört mit diesem in das Werk des Meisters D. S. oder scheidet, wie andere Autoren meinen, mit diesem aus. — 2. Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies in einem, 0,071 breit und 0,059 hoch, einfache Einfassung. Erst 1519 bei Adam Petri in Basel in Luther: Eine Predigt von dem ehelichen Stand, bekannt. Der Holzschnitt gehört mit den zwei Schlachten aus Etterlins Kronik in das Werk des Meisters D. S. oder scheidet, wie andere Autoren meinen, mit diesen aus. — 3. Halbfigur der Madonna mit Kind in einem Kreis von 0,063 Durchmesser, weißer Grund. Erst 1543 bei Rudolf Deck in Basel bekannt in: Das Vatter unser und Ave Maria außgelegt, 8° (Zürich, Stadt-B. Gal. XXV. 1011). Diese Erwähnung soll noch keine feste Zuschreibung sein, hat aber doch manches für sich. — 4. Illustration zum Berner Jetzerhandel, es stehen nebeneinander links der Jetzer und rechts die vier Mönche des Predigerordens. 0,106 breit und 0,098 hoch, einfache Linieneinfassung. Der Holzschnitt kommt auf dem Titel des Quartdrucks ohne Orts- und Jahresangabe vor: De quatuor

9) Paul Kristeller, Die Heimat des Meisters D. S. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII.



heresiarchis || ordinis Predicatorū de Observātia nuncupatorū, apud || Suitenses in civitate Bernensi cōbustis. Anno Christi. || MD IX || ...« (Wolfenbüttel). Der

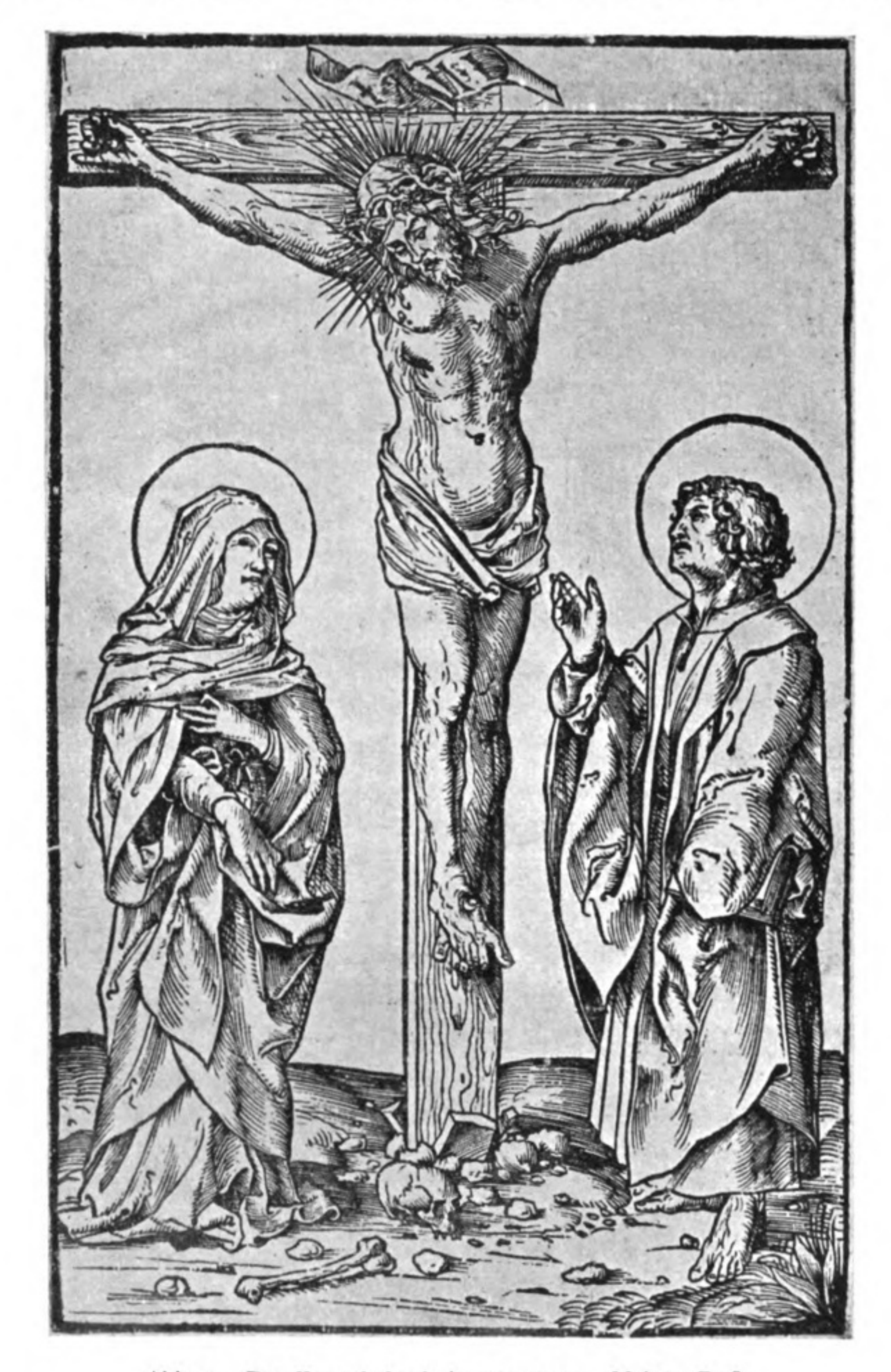


Abb. 5. Der Kanonholzschnitt von 1510. Meister D. S.

Druck stammt aus der Basler Presse des Pamphilus Gengenbach, etwa um 1516. Bei der Zuweisung des Holzschnittes kann man nur zwischen dem Meister D. S.

und Urs Graf schwanken. Wegen des vortrefflichen Kopfes der mittleren Figur würde ich mich eher für D. S. entscheiden. — 5. Im Bad tafelnde Personen, mir nur als Fragment (rechte Hälfte?) von 0,055 Breite und Höhe in einem ganz matten Abdruck aus dem Jahre 1578 bekannt in dem Basler Quartdruck: Beschreibung von Baden im Aargau durch Heinrich Pantaleon. Da der Holzschnitt nur als Fragment bekannt ist, wäre eine bestimmte Zuweisung verfrüht. Entfernt könnte man sonst noch an den Meister H. D. [10]) oder Niklaus Manuel denken, doch glaube ich, daß viel mehr für den Meister D. S. spricht.

EIN NEUES SELBSTBILDNIS DÜRERS.

VON

F. ROH.

Mit 5 Abbildungen.

Im Weimarer Museum liegt eine Zeichnung Dürers, die bei Lippmann (L. 156) wenn auch etwas erweicht, so doch im ganzen getreu reproduziert ist (Abb. 1 u. 3.). Sie ist mit Feder und Pinsel, weiß gehöht, auf grünes Papier gesetzt und fungiert als »nackter Mann«. Justi (»Konstruierte Figuren und Köpfe«) bildet sie als Beispiel für unmittelbare Aktnachzeichnungen ab, im Gegensatz zu konstruierten Figuren. Sie ist in der Tat ein schlagender Beleg für einen spezifischen Natureindruck. Ein entblößter Mann steht in leichter Schräge vor uns, sichtbar bis zum Knie, wie auch von seinen Armen nur die oberen Teile gegeben sind. Das Haar ist zurückgenommen unter eine poröse Haube, unter der man derzeiten den langen, schönen Lockenschwall unschädlich machte.

Wir haben in diesem Menschen Dürer selbst vor uns, der seinen Kopf und Körper so wundervoll unmittelbar gezeichnet hat.

Für diese These hat sich einmal das Blatt als ein Spiegelbild darzustellen, vor allem aber müssen die Züge des Kopfes sich denen der sicheren Selbstbilder Dürers zugestellen. Was das erstere, die allgemeine Situation betrifft, so denke ich an ein Stehn vor einem Spiegelglas, den Blick angespannt auf das Gegenüber der eigenen Figur eingestellt. Der Arm am rechten Bildrand hat gezeichnet, er ist nur noch in einer Linie

[10]) Der Meister H. D. des Holzschnittes eines Bauern, der eine Heugabel und einen Hahn trägt, nach links gerichtet, rechts unten bezeichnet HD (aneinander); schweizerisch um 1520—1530. Mir bekannt aus dem 1624 ohne Ortsangabe gedruckten Octavbuch »Welt Spiegel, // Darinn // Der welt gemei- // ne händel, Laster, ...« (Basel, Univ.-B. F. O. XI. 10). In dem gleichen Buch Seite 78 noch ein unbezeichneter Holzschnitt desselben Meisters. Soweit man mit diesen zwei, bei Brulliot, Passavant und Nagler fehlenden Holzschnitten Vergleiche anstellen kann, halte ich es für möglich, daß sie von dem Meister H. D. seien, von dem die Zeichnung des Gekreuzigten im Britischen Museum bekannt ist. (Abgebildet in Vasari Society IV, 1908/09, Nr. 30.) Es liegt natürlich nahe, bei dem Monogramm H. D. an den Basler Maler Hans Dyg zu denken, doch muß das noch dahingestellt bleiben.



Abb. 1. Zeichnung im Museum zu Weimar (29,2 × 15,4 cm).

für seinen untern Teil angedeutet, sonst schon oben abgeschlossen. Der andre Arm steht vom Körper ab, vielleicht irgendwo aufgestützt gewesen; es ist natürlich nicht der rechte, wie Lippmann sagt. Der Lichteinfall kommt von rechts, wohl aus einem Fenster, während der Lichtsaum an der andern Seite außer Modellierungsgründen noch einem Spiegelreflex oder dem Fenster einer zweiten Wand entsprechen wird.

In prächtiger Sicherheit ist der Kopf aufs Papier geschrieben, mit wenigen, schnellen Strichen eindeutige Form gegeben. Somit wird manchem, einmal aufmerksam gemacht, der Eindruck »Dürer« gleich entgegenspringen. Ein regelrechter Einzelnachweis aber soll den bloßen Eindruck sicherstellen. Ein voller Mund tritt uns entgegen, sinnenkräftig aufgeworfen und doch von einer Kurvung, die ihm Kraft und Geist verleiht. Wenn auch Dürers spätgotische Formbeschwingung solche Belebungskurven öfters herauszuspüren trachtete, so führt dieser Mund uns doch gleich auf das Münchener (Abb. 4), das Pariser und das Madrider Selbstbild (Abb. 2), wo die Lippen wie kleine gespannte Bogen aufeinanderstehn, wo stets der Vorsprung vorhanden ist, mit dem sich die Mitte der Oberlippe in eine kleine Bucht der Unterlippe schiebt. Der Bart, der um den Mund steht, ist ebenfalls ganz der, wie wir ihn auf dem Madrider und dem Münchener Selbstbild finden, ein weicher, hängender Schnurrbart, unter dem eine »Fliege« sitzt, und ein dünner Backenbart mit tiefem Ansatz, so daß über ihm leere Stellen bleiben. Schon diese Bartform wird man schwer bei Köpfen anderer finden, nirgends aber das Zusammensein mit all den andern Einzelformen des Gesichts. Dominierend die Nase mit ihrem kräftigen Schwung, wie er schon in der frühen Zeichnung des Dreizehnjährigen entstehen will, in der Erlanger Zeichnung entwickelt ist und sich 1493 und 1498, wie auch auf den zwei späteren Medaillen und dem Holzschnitt B. 156 (vergl. Wölfflin S. 355) wiederfindet, am wenigsten auf dem Münchener Selbstbild, wo der Kopf eben frontal steht. Um so mehr aber mahnen die Riesenaugen und ihre Gewalt sofort an das Münchener Bild. Man ist geneigt, diese Größe des Augenschnittes als Stilisierung des monumental gedachten Gemäldes zu fassen, wenn man von dem Madrider Bilde und seiner noch unvollkommenen Verkürzung kommt. Aber schon die Erlanger Zeichnung deutet auf eine runder geöffnete Augenspalte, aus der der Augapfel weit und plastisch hervortritt. Unsere Aktzeichnung, der jede Heroisierung fernliegen mußte, bestätigt die hierin doch individuellere Formangabe des Münchener Bildes. Die Vehemenz des Blickes, wie sie sich in den drei letztgenannten Bildnissen findet, steigert sich noch durch die Wülste, die über der Aughöhlung lagern. Es scheint mir das ein besonderes Merkmal für Dürers Kopf, das nirgends so stark herauskommt als auf unserer Zeichnung, wo einmal das alles verdeckende Haar weggestrichen ist und der Lichteinfall gerade von der konturierenden Seite her kommt. So tritt rechts die Plastik des unteren Stirnansatzes besonders scharf hervor, so daß die Braue wie auf einem Hügel läuft. Aber nicht nur bei der Erlanger Zeichnung, auch beim Pariser und Madrider Bilde findet sich dies, beim Münchener nur wieder



versteckt durch die ruhige Frontstellung und ihre Tendenz weicher Ausbreitung der Fläche. Ein entsprechend gewölbter Backenknochen steht auch unter dem Auge, dessen machtvoller Spiegel nun wie zwischen zwei Dämmen ruht. Diese Buckelungen sind wieder nicht nur spätgotische Stilfaktur, wie man sie in Dürers Bechern



Abb. 2. 1498 (Madrid).



Abb. 3. (Weimar.)



Abb. 4. 1506 (München).



Abb. 5. 1506 (Rosenkranzbild, Prag).

findet; sie sind seiner Kopfbildung gemäß, deren Knochenunterbau selbst noch aus dem fleischigen Münchner Selbstbild hervortritt. Dieser zeigt sich mit der Zeit auch allmählich in den unteren Backenknochen, wo Dürer auf unserer Zeichnung und dem Münchener Bilde ziemlich breit ist, während er auf den früheren Bildern im Untergesicht noch zarter erscheint.

Mit diesen Argumenten kommt man schon auf die fragliche Zeit unserer signierten aber undatierten Zeichnung. Der männliche Habitus des Kopfes wird niemanden hinter das Madrider Selbstbild von 1498 zurückgreifen lassen, wo der Vollbart schon vorhanden ist, den Dürer auch auf dem Münchener Bild noch trägt, das man jetzt auf 1506 ansetzt. Der Alterseindruck des Gesichtes könnte verführen, nicht unter dieses Datum zurückzugehen, ebenso die ungefähre Annahme, daß weiß gehöhte Zeichnungen auf grünem Papier (nach Ausscheidung der grünen Passion) erst in der Zeit der 2. italienischen Reise aufgetreten sein möchten. Letzteres aber ist durch keine innere Notwendigkeit bindend, und was die Altersfrage bei Porträts anlangt, so ist sie von jeher sehr heikel gewesen. Scharfer Seitenlichteinfall, Struppigkeit des Kopfes und markanter Strich unterstreichen die Altersvorstellungen (vgl. die Erlanger Zeichnung, wo doch nur ein junger Zwanziger vor uns steht).

Es kann hier nur der Zeichnungsstil die Entscheidung aussprechen. Dieser aber führt uns vor das Münchener Selbstbildnis zurück. Legen wir neben unsere Zeichnung den ebenfalls nach der Natur gezeichneten, ebenfalls auf grünem Papier weiß gehöhten Akt von 1506 (L. 138), so reiht sich dessen füllige, breite, plastische, aus dem Ganzen formende Art gut zu dem Münchener Selbstbild, nicht aber zu unserer Zeichnung. Sie ist noch unklarer in der Faktur, streicht wie mit verschiedensten Handstellungen die Erscheinung zusammen und ist dementsprechend auch in der Formvorstellung viel weniger rational; man vergleiche nur die Höhe der zwei Hüften und die unplastische rechte Seite, die man nicht umgreifen könnte, während nach oben links hin der Körper seine Raumkraft allmählich voll entfaltet. Diese noch stoßende und wühlende Art hat anderseits eine Intensität und unmittelbare Kraft, die nicht an die beschauliche Zeit des Marienlebens als vielmehr an den geistigen und Formzustand erinnert, wie er uns im Oswolt Krell von 1499 gegeben ist. Eine ähnlich aggressive Macht des Ausdrucks, ähnlich dynamisch im irrationalen Strich, ähnlich gemischt aus breitender Klarheit und ruheloser Verunklärung der Form, aus Plastik und Flachheit der Erscheinung.

Was der Zeichnung ihren besonderen Wert verleiht, ist, daß sie neben dem Erlanger Blatt einen selten erdnahen Eindruck von dem Schädel Dürers gibt, den wir sonst nur in gewisser Tracht, Positur und Stilisierung haben. Hier steht einmal Dürer gleichsam in nuce, ohne alle Historie vor uns, als wäre ein Vorhang aufgerissen und ließe uns den Menschen plötzlich in aller Erdnähe wittern, zugleich die formenden und denkenden Energien des ruhelosen Suchers.

Von all dem vermag das kleine Bremer Blatt L. 130, das Dürer wohl für den Arzt entwarf, nichts zu geben, obgleich es eine ähnliche Situation darstellt. Es war eben nur ein summarisches Schema zur Angabe einer typischen Stelle des Leibes, daher hat, wie das auch Wölfflin betont, eine Einzelvergleichung wenig Zweck, obgleich der Kopftyp unserer Zeichnung entspricht. Der Akt des Blättchens zeigt vollere Form, die einem späteren Zustande Dürers und einer späteren Formauffassung zukommen



mag. Will man die kleinen Porträts Dürers vom Rosenkranzbilde (dasselbe abstehende Ohr!) (Abb. 5), der Marter der Zehntausend und vor allem dem Wiener Dreifaltigkeitsbild heranziehen, so wird man überall den Bau des Kopfes unserer Zeichnung wiederfinden.

Eine erschöpfende Zusammenstellung von Dürers Selbstbildnissen steht noch aus [1]). Ich erinnere nur an den Trommler des Jabachschen Altars und stelle den Nürnberger Herkules zur Diskussion, Dürers einziges mythologisches Gemälde, dessen Pollaiuolo-Motiv der Zeichnung (L. 207) er im Bilde seinen Kopf aufgesetzt zu haben scheint.

Mancher mag den Kopf unserer Zeichnung und die späteren Bildnisse Dürers als exotisch ansprechen, wozu denn zu überdenken ist, wie Dürer selbst aufschrieb, daß sein Vater aus Ungarn einwanderte, wo »sein Geschlecht haben sich genährt der Ochsen und Pferd«; daß ferner des Vaters Bruder Ladislaus hieß und dessen Sohn Unger genannt wurde. Nimmt man etwa Veit Stoß und Pollack dazu, so kommt man auf die Frage, wieweit der Osten zur spätgotischen und deutschen Kunst beigetragen habe, eine Perspektive, die sich noch erweitert, wenn einem einfällt, daß J. S. Bachs Vorfahr 1590 aus Ungarn nach Thüringen einwanderte.

EIN SELBSTPORTRÄT ROGERS VAN DER WEYDEN AUF DEN BERNER TRAJANSTEPPICHEN

VON

HANS KAUFFMANN.

Mit 3 Abbildungen.

»Kunsthistorisches bei einem Mystiker des 15. Jahrhs.« lautet der Titel einer Abhandlung, die Hermann Brandt im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 36 (1913), 297 ff. veröffentlicht hat. Im Besitze des Herrn Ernst Fischer zu Freiburg i. Br. hatte der Verfasser eine Pergamenthandschrift, deren Maße und Umfang er angibt, entdeckt. Auf die Provenienz schien ihm ein Eintrag von jüngerer Hand auf Fol. Ia zu deuten: *Cartusianorum in Buxheim*, das Datum gab die später zugesetzte Jahreszahl 1456. H. Brandt druckt die kunsthistorisch wertvollen Sätze, die sich am Anfang der Handschrift finden, ab; ich lasse sie hier folgen:

Sed [2]) *vos humaniter ad divina vehere contendo similitudine quadam hoc fieri oportet. sed inter humana opera non reperi ymaginem omnia videntis proposito nostro*

[1]) H. Ochenkowskis Heidelberger Dissertation über »die Selbstbildnisse von A. Dürer« 1910 kündigte eine vollständige Besprechung an, die noch nicht erschienen ist.

[2]) lies *si*.



conventiorem. ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspiciat. harum et si multae reperiantur optime picte. uti illa sagittarij in foro Nurinbergensi et bruxellis rogeri maximi pictoris in praetiosissima tabula quae in praetorio habetur et Confluentie in Capella mea Veronice et Brixine in castro angeli arma ecclesie tenentis. et multe alie undique. ne tamen deficiatis in praxi. quae sensibilem talem exigit figuram. quam habere potui caritati vestre mitto tabellam. figuram cuncta videntis tenentem. quam eykonam dei appello. hanc aliquo in loco. puta in septentrionali muro affigetis. circumstabitisque vos fratres pariter parum distanter ab ipsa. intuebitisque ipsam et quisque vestrum experietur. ex quocumque loco eandem inspexerit se quasi solum per eam videri. videbiturque fratri qui in oriente positus fuerit faciem illam orientaliter respicere et qui in meridie meridionaliter et qui in occidente occidentaliter.

Der Lateiner legt hier umständlich die Beobachtung dar, daß das Auge eines aus dem Bilde blickenden Kopfes den seinen Standort wechselnden Beschauer verfolgt.

Der Titel des Traktates blieb unbekannt. Es war H. Brandt auch nicht gelungen, den Verfasser ausfindig zu machen. Er vermutete ihn in dem unter dem Namen Dionysius der Karthäuser bekannten Mystiker, dessen Lebenszeit in die Jahre 1402—71 fällt. Doch hatte D. A. Mougel [2]) in seinem zuverlässigen Verzeichnis der Werke dieses Mystikers jene Schrift nicht mit aufgeführt.

Ich bin in der Lage, den Verfasser und den Titel des Traktates namhaft zu machen: es ist der Kardinal Nicolaus von Cues an der Mosel (1401—64); die von Brandt zitierte Stelle findet sich in der Praefatio seiner Schrift *De visione dei sive de icona liber* [3]).

Der Rahmen, in den H. Brandt seine Untersuchung stellte, um mit den Sätzen aus der Freiburger Pergamenthandschrift die Wechselwirkungen zwischen spätmittelalterlicher Mystik und bildender Kunst von neuem zu belegen, fällt durch diese Feststellung weg, da Nicolaus Cusanus im strengen Sinne nicht mehr zu den Mystikern zu zählen ist [4]). Die Jahreszahl 1456 stammte von jüngerer Hand; sie trifft vielleicht für die Fischersche Handschrift, nicht aber für die Entstehungszeit der Schrift des

[2]) D. A. Mougel, Dionysius der Karthäuser (1402—71), sein Leben, sein Wirken, eine Neuausgabe seiner Werke. Mülheim 1898.

[3]) Vgl. mit Brandt a. a. O. S. 297 D. Nicolai de Cusa Cardinalis opera Basileae s. a. (1565), p. 181 ff.: *Pandam* ... bis zum Schlußsatz p. 208 *Trahe me domine quia nemo pervenire poterit ad te nisi a te tractus. ut attractus absolvar ab hoc mundo et jungar tibi deo absoluto in eternitate vite gloriose Amen. libri de visione dei, finis.* Die Fischersche Handschrift schließt dagegen mit den Worten *finit theoria* (Brandt S. 298).

[4]) Fr. Überweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie, 3. Teil, 11. Aufl., hrsg. von M. Frischeisen-Köhler, Berlin 1914, 42 ff. Der Cusaner nimmt eine Mittelstellung zwischen der Scholastik und der Philosophie der Neuzeit ein. Mit dieser verbindet ihn die mechanische, astronomische Forschung und sein Anschluß an die platonische Naturphilosophie. Immerhin ist eine Verbindung mit der Mystik noch vorhanden; vgl. *Pandam nunc, quae vobis dilectissimis fratribus ante promiseram circa facilitatem mysticae Theologiae.* Über sein Verhältnis zu den Karthäusern sowie über den Gedankengang der Schrift *de visione dei* vgl. Johann Uebinger, Zeitschrift für Philosophie Bd. 105 (Leipzig 1895), 77 ff.



Cusaners zu: diese läßt sich genauer bestimmen [5]). Den terminus post quem gibt ein Brief des Kardinals an Abt und Brüder des Benediktinerklosters zu Tegernsee d. d. Branzoll am Feste von Kreuzerhöhung (14. September) 1453 [6]), in dem der Traktat, der für dasselbe Kloster bestimmt war, angekündigt wird. Den terminus ante quem der Abfassung des Traktates bietet ein zweites Schreiben des Kardinals an jenes Kloster d. d. Brixen, 23. Oktober 1453 [7]), wo er am Schluß sein Bedauern darüber ausspricht, daß er den versprochenen Traktat nicht mitschicke, weil er noch nicht fertig abgeschrieben sei.

Manche Unklarheiten des Textes, die Brandt Schwierigkeiten bereitet hatten, vermögen wir nunmehr durch die Feststellung des Verfassers und auf Grund der näheren Kenntnis seines Lebens [8]) leicht zu beheben. Ohne weiteres werden die Worte *Confluentie in Capella mea* verständlich: Nicolaus war seit 1430 Dekan des Kollegiatstiftes St. Florian in Coblenz [9]). *Capella mea* ist demnach die Kapelle des Cusaners in diesem Stifte. Ein Veronikabild in dieser Kapelle fand ich nirgends bezeugt, doch steht nicht das geringste im Wege, auf Grund der Aussage des Cusaners ein solches zu erschließen. Das Veronikarelief in der Kapelle des Koblenzer Deutschordenshauses, das Brandt erwähnt, muß außer Betracht bleiben. Er selbst betont ja, daß es sich im ganzen Zusammenhang nur um Gemälde handeln könne (*picte*).

Brixine in castro (*angeli arma ecclesie tenentis*) hat Brandt bereits richtig gedeutet: es ist die bischöfliche Residenz. Nicolaus von Cusa war seit März 1450 Bischof von Brixen. Eine Darstellung des Erzengels Michael, mit den Waffen der Kirche zum Drachenkampf gerüstet, aus den zitierten Worten herauszulesen, dürfte berechtigt erscheinen.

Am 24. Dezember 1450 wurde Nicolaus von Cusa zum päpstlichen Legaten für Deutschland ernannt. Zu Anfang des Jahres 1451 (3. Februar) trat er eine Visitationsreise durch Deutschland und die Niederlande an [10]). Auf ihr hat er wahrscheinlich Ende April Nürnberg berührt [11]). Welches Gemälde mag nun der Kardinal

---

[5]) Fr. Ant. Scharpff, Nicolaus von Cusa (Tüb. 1871), S. 190 Anm. 2; Zeitschrift f. Philosophie Bd. 105, 85.

[6]) Cod. latin. monac. 18711; bei Scharpff a. a. O. S. 189 ff. Vgl. unten S. 20 Anm. 20a.

[7]) Cod. latin. monac. 18711, fol. 91 b; vgl. Zeitschrift f. Philosophie Bd. 105, 85 Anm. 2. Vgl. unten S. 20 Anm. 20a.

[8]) Über Leben und Wirken des Kardinals von Cues vgl. Scharpff a. a. O., Allgem. deutsche Biographie Bd. IV (Leipzig 1876), 655 ff., Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche Bd. IV (Leipzig 1898), 360 ff.

[9]) Jul. Wegeler, Beiträge zur Geschichte der Stadt Koblenz. 2. Aufl. Koblenz 1882. S. 23 ff.

[10]) Durch sie gewann er zu dem Benediktiner Kloster Tegernsee, an das er 1453 *de visione dei* sandte, nähere Beziehung. Vgl. Scharpff a. a. O. 182 ff u. Ztschr. f. Philos. Bd. 105, 77.

[11]) Fr. Ant. Scharpff, Der Cardinal und Bischof Nicolaus von Cusa. I. Teil (Mainz 1843) S. 163; Joh. Martin Düx, Der deutsche Cardinal Nicolaus von Cusa. (Regensburg 1847.) Bd. 2 S. 17.

meinen, wenn er uns von einem *sagittarius in foro Nurinbergensi* berichtet [12])? Wieder stimme ich Brandt bei, wenn er die Fassadenmalereien des Nürnberger Rathauses heranzieht. Denn es handelt sich offenbar um die urkundlich bezeugten Gemälde des Meisters Berchtold vom Jahre 1423. Kaum trifft aber Brandt das Richtige, wenn er hinsichtlich des Vorwurfs an eine Darstellung des Tierkreises (*sagittarius*) denkt. Eher ist wohl, wie Dr. Hampe mir mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, mit *illa sagittarii* das Bild eines Stadtschützen, das besser zum Rathause paßt, gemeint.

Fahren wir in der Lebensgeschichte des Cusaners fort, so treffen wir ihn im Juli 1451 in Brüssel [13]) auf derselben Reise, die ihn zuvor nach Nürnberg geführt hatte und ihn jetzt das Brüsseler Rathaus betreten läßt. Er teilt uns sein Erlebnis in dem Satze mit: *Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur*. Bei der Auslegung dieser Stelle vermag ich H. Brandt nicht mehr zu folgen. Er ergänzt nämlich vor Rogeri *illa sagittarii* und übersetzt: »das (Gesicht) des Bogenschützen von dem großartigen Maler Roger auf der höchst kostbaren Tafel, die sich im Rathaus befindet«, nimmt also an, Roger habe in die Rathausbilder den Bogenschützen (aus dem Tierkreise) aufgenommen.

Nun hat aber auch neuerdings der Münchener Literarhistoriker Karl Borinski in seinem Buche »Die Antike in Poetik und Kunsttheorie« Bd. I (Leipzig 1914) S. 151 f. den »Platonischen Unterricht des Kardinals von Cusa« behandelt [14]). Er sagt unter anderem: »Die Stärke und Weite der damals nach allen Seiten getragenen künstlerischen Weltauffassung Platos läßt sich an keinem prägnanteren Beispiel aufweisen als an den Schriften des ernstesten und gewissenhaftesten der antik gesinnten Beistände des Papstes in den Nöten des Basler Konzils, des deutschen Kardinals Nicolaus Cusanus. Auffällt zuerst bei diesem Kirchenfürsten die Apologie der Möglichkeit, ja des Verdienstes reiner künstlerischer Auffassung körperlicher Schönheit. Als rechte Hand der in solcher Konstellation gewählten Philologenpäpste, Nicolaus V. (des Bauherrn Albertis) und Pius II., als Kenner des Griechischen und der östlichen Verhältnisse — dabei des antikisierenden Schwärmerglaubens, durch Plato die Mohammedaner für Christus zurückzugewinnen! — mit geistespolitischer Mission in Griechenland, stellt er sich so nach jeder Richtung als Urquell des künstlerischen Platonismus dar. Auch wohl direkt für Alberti! Einen »Traktat über die

[12]) Der Baseler Druck hat die Variante *illa sagittariae*. Die Lesart *illa sagittarii* (Brandt) ziehe ich um so lieber vor, als mir Herr Dr. Th. Hampe (German. Mus. Nürnberg) diese Konjektur bereits empfohlen hatte, ehe ich von der Fischerschen Handschrift Kenntnis erhielt. — »Über den vielfach fehlerhaften Text der Basler Ausgabe« vgl. A. Scharpff, Des Cardinals und Bischofs Nicolaus von Cusa wichtigste Schriften. (Freiburg 1862), S. VII. — Zur Sache vgl. die Erlanger Zeichnung eines Bogenschützen, der allerdings schwer zu lokalisieren ist, bei Alw. Schultz, Deutsches Leben Bd. II S. 576 Fig. 629. (Je eine Variante im Dresdener und Münchener Kupferstichkabinett.)

[13]) Fr. Ant. Scharpff, Nicolaus v. Cusa. (Mainz 1843.) S. 183; Joh. Mart. Düx, a. a. O. Bd. 2, 32.

[14]) Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich meinem Vater Prof. Dr. Kauffmann-Kiel.



Malerei« erwähnt er als auffallende Äußerung eines Künstlers, der nur auf rein geistige Weise sein Formenideal mitzuteilen unternimmt [15]). Mit Namen nennt er meines Wissens nur Rogier van der Weyden wegen eines mit dem Effekt des überallhin folgenden Blickes ausgestatteten Christusbildes — zur Versinnlichung der ,visio Dei'«. Als Beleg dienen Borinski die Worte: *Figuram cuncta videntis . . . Rogeri maximi pictoris*; *de vis. dei sive de icon. liber l. c. fol. 185* (*Harum . . . etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittariae in foro Norimbergensi*) [16]): wie sie auch H. Brandt zitiert. Aber Borinski hat ganz anders übersetzt und als Vorlage für den Cusaner einen Christuskopf erschlossen. Dies ist mit der Interpretation Brandts völlig unvereinbar. Irgendwo muß also ein Fehler stecken.

Seiner Abhandlung hat Nicolaus ein Bild des allsehenden Gottes beigegeben (*charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam dei appello*); cap. IV fordert er die Tegernseer Benediktiner zur Betrachtung dieser Gottesdarstellung auf (*accede nunc tu frater contemplator ad dei iconam* [17]) *et primum te loces ad orientem·deinde ad meridiem·ac ultimo ad occasum . . . visus iconae te aeque undique respicit*), damit sie erkennen: *domine nunc in hac tua imagine providentiam tuam . . . intueor . . . visus tuus adeo attente me prospicit, quod nunquam se a me avertit*; cap. V fährt er fort: *video in hac imagine tua, quam pronus es domine, ut faciem tuam ostendas*; cap. VI begegnen die Ausdrücke *imago faciei tuae . . . depicta* (*quia depingi non potuit facies sine colore*) und *facies picta*, die auch späterhin wiederkehren. Hiervon gänzlich verschieden ist nun die auf Nürnberg, Brüssel, Koblenz und Brixen sich beziehende Nachricht. Aber aus der Gottesdarstellung, die er uns beschreibt, ist schon ersichtlich geworden, daß sich Nicolaus von Cusa im Zusammenhang seiner »visio dei« nicht für irgendwelche andere malerische Details interessierte, daß sein Interesse vielmehr ausschließlich auf die *facies* der betreffenden Bilder konzentriert war. Dies ergibt sich mit vollkommener Deutlichkeit auch aus seinen weiteren hierher gehörenden Bemerkungen. Zwar ist in der Praefatio zunächst nur von einem Bild im allgemeinen die Rede (*figendo obtutum in iconam*), bald aber läßt Nicolaus diesen Ausdruck zurücktreten hinter den Begriff, auf den allein es ihm ankommt: *facies* oder *visus pictus* (*experietur immobilem faciem moveri*; dazu cap. I: *visus pictus simul omnia et singula inspiciens* bzw. *visus iconae*); cap. VI ist ganz diesem Hauptpunkte gewidmet: es trägt die Überschrift *de visione faciali*.

Unter diesem Gesichtspunkt muß nun also auch die von Brandt und Borinski mißverstandene Hauptstelle interpretiert werden. Sie lautet [18]): *Ita quod facies*

[15]) Nic. de Cusa, De Genesi Dialogus (Opera fol. 134): *Dic quaeso, si quis artis inventor alicuius puta pictoriae post quem nullus talis et cum non adsit cui tradat, relinquere artem velit et inconfigurabilem pingendi artem (quia melius relinqui nequit) in libro depingat? Nonne videbis figuras in libro ex quibus mirabilem et incognitam artificis artem conjicere poteris . . .*

[16]) Borinski a. a. O. S. 291, 152, 2.

[17]) Vgl. *sto coram imagine faciei tuae, deus meus* cap. X; *video in hac picta facie* cap. XV.

[18]) Vgl. den Textzusammenhang oben S. 16.



subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspiciat. harum et si multae reperiantur optime picte, uti illa sagittarij in foro Nurinbergensi et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in praetiosissima tabula quae in praetorio habetur. Also ist *illa sagittarii* zu verstehen als *facies sagittarii*, und für die folgenden Objektgenitive *Rogeri*, *Veronicae*[19]), *Angeli* ist *illa* d. h. *facies* als Nominativ gedacht und zu ergänzen. Nicht mehr und nicht weniger! Es kann bei dem Brüsseler Gemälde weder ein Christuskopf noch gar ein Bogenschütze gemeint sein: es kann sich vielmehr nur um die *facies Rogeri*, d. h. um ein Gesicht Rogers handeln. Hierzu ist nun vorweg zu bemerken, daß in unserem Zusammenhang Roger lediglich als Dargestellter fungiert, genau ebenso wie Sagittarius, Veronika, Angelus. Mit dem Zusatz *maximi pictoris* hat der Cusaner den vorgenannten Gelehrten ein Schnippchen geschlagen. Borinski[20]) wie Brandt haben offenbar in dem Rogersatze die Angabe des Vorwurfes der malerischen Darstellung vermißt und sind auf ihre verunglückten Konjekturen verfallen, weil sie meinten, Roger sei in erster Linie und allein als bedeutendster Maler von dem Cusaner genannt, während dieser sagt, er habe in Brüssel ein Bildnis dieses berühmten Künstlers auf einem wertvollen Gemälde gesehen[20a]).

Das allersicherste Zeugnis eines Rogerporträts liegt somit vor uns. Denn es stammt aus dem Jahre 1451 von einem Zeitgenossen des Brüsseler Stadtmalers, dem wir als einem der »ernstesten und gewissenhaftesten« Denker seines Jahrhunderts unbedingtes Vertrauen schenken müssen. Es ist ferner die früheste Notiz über ein Rogerporträt, eine der frühesten Erwähnungen des Meisters überhaupt. Alle sonstigen Zeugnisse von Rogerporträts, die auf uns gekommen sind, stammen aus viel späterer Zeit und sind ohne Gewähr[21]). Wir wollen im einzelnen nicht prüfen,

---

[19]) Brandt a. a. O. S. 303 irrte sich also auch, wenn er auf dem Koblenzer Veronikabilde den Christuskopf heranzog für die Eigenschaft *quasi cuncta circumspiciat*! Vgl. oben S. 17.

[20]) Borinski zerstört den Sinn des Satzes von vornherein durch Vorwegnahme von *figura* statt *facies*. Auf ein Christusbild ist er wohl lediglich durch den Titel der Schrift *de visione dei* geführt worden. Daß es aber gar nicht nötig ist, eine sakrale Darstellung zu verlangen, erweist der sagittarius!

[20a]) Das Manuskript war schon aus meiner Hand, als im Sommer 1915 Heft 2—4 der »Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters« Bd. XIV (Münster 1915) erschien mit einer Abhandlung von E. Vansteenberghe unter dem Titel »Autour de la docte ignorance«, in deren Verlauf der Verfasser auch auf die Schrift des Nic. Cusanus *de visione dei* zu sprechen kommt (S. 36 ff.). Seine Ausführungen bringen für unsern Zusammenhang nichts Neues. Interessant sind die beiden für das Datum der Vollendung des Traktats ausschlaggebenden Briefe von 14. Sept. und 23. Okt. 1453, die Vansteenberghe vollständig abdruckt (S. 113 ff. resp. 118), vgl. oben S. 17 Anm. 6, 7. Übrigens mißversteht Vansteenberghe ebenfalls unsere Textstelle. Auch er denkt irrtümlicherweise an ein Christusbild Rogers v. d. Weyden, an ein ebensolches in der Kapelle zu Koblenz und verfällt so ganz konsequent auf eine »chapelle de la Véronique à Coblenz«!

[21]) Als Porträts oder Selbstporträts Rogers v. d. Weyden galten bisher in Original oder Kopie:

1. Stich von Cock; Abb. bei I. Bullart, Académies des sciences et des arts (Paris 1682) S. 387; im Gegensinn bei van Mander (ed. Hymans).
2. Nachzeichnung in der Arraser Porträtserie.
3. Kopie in der Slg. Léon, Seigneur de Proisy (Friedr. Winkler, Der Meister v. Flémalle u. Roger v. d. Weyden [Straßburg 1913] S. 56 u. 179).



welches dieser Bildnisse auch künftig als Porträt oder Selbstporträt Rogers van der Weyden bezeichnet werden darf. Hinfällig ist jedenfalls, wie ich nachher zeigen werde, Volls Behauptung, in dem hl. Lukas der Münchener Madonna ein solches erkannt zu haben.

Mit der Notiz des Cusaners haben wir eine feste Grundlage gewonnen, die den Ausgangspunkt bilden muß für den Versuch, Rogers Porträt ausfindig zu machen.

Ein doppelter Anhalt bietet sich für unsere Nachforschung: 1. der den Beschauer verfolgende Blick des aus dem Bilde herausgerichteten Auges und 2. das Rathaus zu Brüssel als Aufbewahrungsort des Bildes.

Es ist nicht glaubhaft, daß ein Einzelporträt Rogers noch zu seinen Lebzeiten im Brüsseler Rathaus sich befunden habe. Durch die Worte des Cusaners *pretiosissima tabula* werden wir vielmehr an die bis zu ihrem Untergang im Jahre 1695 so vielgepriesenen Gerechtigkeitsbilder von Rogers Hand gemahnt, und so bietet sich uns die naheliegende Vermutung, daß der Meister ihnen sein Selbstporträt eingefügt habe und der Cusaner eben dies Selbstporträt meine, wenn er sagt: *Bruxellis (facies) Rogeri — maximi pictoris — in pretiosissima tabula quae in praetorio habetur.* Mit dem Verlust der Brüsseler Rathausbilder müssen wir den von Rogers Selbstporträt beklagen.

Doch sind uns ja die Berner Trajansteppiche erhalten. Sind sie einigermaßen treue und zuverlässige Kopien der Brüsseler Originale, so dürfen wir hoffen, auf ihnen Rogers Selbstbildnis zu finden. Jeder Versuch, bei einer ernsthaften Kritik den Zusammenhang zwischen den Teppichen und den Brüsseler Rathausbildern zu leugnen, scheitert an der Identität der Inschriften, wie schon Crowe und Cavalcaselle u. a. hervorgehoben haben[22]). H. Brandt[23]) ist darauf überhaupt nicht

4. Mann mit dem Totenkopf in Hermannstadt (Abb.: Auslese von 40 Gemälden der Galerie zu Hermannstadt, ed. M. Csaki; Tafel 33).

5. Der hl. Lukas der Lukasmadonna in München. (K. Voll, Altniederländische Malerei. [Leipzig 1906] S. 79.)

[22]) In der deutschen Ausgabe (S. 229, Anm. 6) lehnte Springer allerdings Rogers Autorschaft ab; ebenso bestritt Schnaase (Gesch. d. bild. Künste, Stuttgart 1879, Bd. 8, 172, 1) jeden Zusammenhang. Brandt kommt (Repert. Bd. 36, 303) zu demselben Ergebnis. G. Kinkel (Programm der eidgenössischen polytechnischen Schule für das Schuljahr 1867/68, Zürich 1867, und Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, 302 ff.) trat mit Recht, im Gegensatz zu A. Michiels (Histoire de la peinture flamande et hollandaise 3. Bd., 2. Aufl., Brüssel 1865—74 und Gazette des Beaux Arts 1866, II, 210 ff.), für engen Zusammenhang zwischen den Teppichen und den Brüsseler Originalen ein, ebenso K. Voll (a. a. O. S. 281 ff.), Fr. Winkler (a. a. O. S. 103 f.), Jubinal et Sansonetti (Les anciennes Tapisseries historiées, Paris 1838: Tapisseries de Berne S. 21), Pinchart (Guiffrey, Müntz, Pinchart: Histoire générale de la Tapisserie Bd. III und Bulletins de l'Académie royale des sciences de Belgique série II, Bd. 17 [Brüssel 1864] S. 73 u. 75); A. Wauters (Les tapisseries bruxelloises [Brüssel 1878] S. 53 ff.): »Rogier a tracé des cartons pour les tapisseries en même temps qu'il peignit à l'huile«; L. de Fourcaud (bei A. Michel, Histoire de l'art [Paris 1907] Bd. III S. 217) bezeichnet die Teppiche als freie Wiederholungen; Guiffrey (ebendort Bd. III S. 359): »La célèbre tapisserie de Berne reproduisait exactement les peintures de Rogier«; I. Destrée (Tapisseries et sculptures bruxelloises [Brüssel 1906] S. 7) begründet in zutreffender Weise Abweichungen des Teppichs von den Originalen mit der Verschiedenheit der Technik.

[23]) a. a. O. S. 303.



eingegangen, sondern behandelt die Sachlage folgendermaßen: »Selbst wenn man nur nach einem auffallend aus dem Bilde herausblickenden Kopfe sucht, wird die Erwartung völlig getäuscht. Die ganz nebensächliche Gestalt eines Höflings rechts auf dem Bilde der Hinrichtung des Sohnes des Trajan und die kleine Heiligenfigur auf dem Altar, vor dem Gregor betet, könnten allenfalls genannt werden, aber sie sind



Abb. 1. Teppich in Bern (Mittelteil), Gregorszene aus den Brüsseler Bathausbildern. Rogers v. d. Weyden (Detail).

durchaus bedeutungslos. Im übrigen ist es geradezu auffallend, wie die Blickrichtungen sämtlicher Figuren, auch der zum Teil en face gegebenen Hauptpersonen, durchaus im Bildraum bleiben und die oben charakterisierte Wahrnehmung (das Verfolgen des Blickes) keinesfalls auf sie zutrifft.« Wirklich? Sollte H. Brandt nicht einen Kopf übersehen haben? Freilich der Kopf eines Bogenschützen ist nicht vorhanden, aber auch Brandt suchte

ja nur nach einem aus dem Teppich herausblickenden Antlitz. Findet sich ein solches nicht auf der Zungenwunderszene senkrecht über der Tiara des Papstes? (Abb. 1)[24].

Ganz überraschend und wirkungsvoll blickt dort ein Kopf auf den Beschauer und verfolgt ihn mit seinen scharf beobachtenden Augen. Das charakteristische Merkmal, das der Cusaner erwähnenswert fand, ist ihm durchaus eigen. Ich denke, der Kopf, den wir gesucht haben, ist in ihm gefunden: es ist der Kopf Rogers.

Auch ohne die Worte des Kardinals hätte man zu dieser Erkenntnis gelangen können. Wie oft hat allein der herausgerichtete Blick eines Kopfes innerhalb eines größeren Bildzusammenhanges oder der eines Einzelporträts dazu geführt, in dem Dargestellten den Künstler selbst bzw. sein Selbstporträt zu sehen! Unser Kopf im Hintergrunde fällt aus dem Bildorganismus heraus. Zunächst am auffallendsten durch die Farbe: sämtliche Köpfe um ihn herum sind weiß gehalten, er allein im oberen Teil rötlich, unten graubraun[25]). Im Gegensatz zu den Köpfen seiner Umgebung steht er auch durch seine Bewegung: sein Gesicht wendet sich nach rechts. Am schärfsten aber zeigt sich seine Sonderstellung in seinen porträthaften Zügen. Alle andern Köpfe sind nach einem und demselben Typus geformt, für den die hochgezogenen Brauen, die wie verweint zwinkernden Augen, die kleinen, geworfenen Lippen über dem runden, gegrübten Kinn, vor allem aber die viel zu kleinen Nasen mit den seltsam hängenden Spitzen und zu hoch sitzenden Nasenflügeln stilbildend waren; der individuelle Ausdruck ist nur schwach gewandelt: müde und gelangweilt erscheinen die zahlreichen Figuren, ganz anders, als man es bei dieser Wunderszene erwartet. Nichts von alledem bei unserem Rogerkopf! (Abb. 2)[26]). Innerhalb der ihn umgebenden Typenwelt wirkt seine karikaturenhaft scharfe Individualisierung mit dem herben, strengen Zug nur um so schärfer. Die viel sorgsamere, Licht und Schatten berücksichtigende Modellierung der einzelnen Gesichtsteile, besonders des Mundes, sei erwähnt. Höchst charakteristisch ist ferner seine starke Adlernase und die energische Faltenlinie, die von den Nasenflügeln sich herabschwingt. Dazu kommen die eindringlich ringsum beobachtenden, weitgeöffneten Augen, denen das nervöse Zwinkern völlig fehlt[27]). Die Kopfbedeckung[28]) ist die der vornehmen Männer, wie sie in Belgien und Frankreich bis zur Mitte des 15. Jahrhs. getragen wurde und wie sie

[24]) Die Abbildung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Ad. Goldschmidt-Berlin.

[25]) Diese Angaben verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Wegeli (Bern, Histor. Museum). Ich bemerke, daß auf jeder Photographie die dunkle Färbung dieses Gesichtes zu erkennen ist (vgl. Abb. 1).

[26]) Die Photographie besorgte mir in liebenswürdiger Weise Herr Direktor Dr. Wegeli-Bern.

[27]) Die beiden Augen sind nicht gleichgestellt, sie schielen ein wenig. Es erklärt sich dies aus der Unvollständigkeit der (vom Bilde aus) rechten Pupille (vgl. das linke Augel). Offenbar liegt hier ein Fehler des Webers vor, der auf Kosten der normalen Pupille die Regenbogenhaut des rechten Auges um einige Stiche vergrößert hat.

[28]) Vgl. I. v. Falke, Kostümgeschichte der Kulturvölker, Abb. 162; Viollet-le-Duc, Dictionaire du mobilier français (Paris 1872) Bd. III, 137 f.; P. Post, Die französ.-niederländ. Männertracht (Diss. Halle 1910), § 97, 3.





Abb. 2. Selbstporträt Rogers v. d. Weyden von der Gregorszene der Brüsseler Rathausbilder nach der Berner Kopie.

auch der Kopf rechts oben auf dem Teppich (hinter dem Pfeiler) zeigt. Über die rechte Schulter scheint er den Mantel geworfen zu haben — die Abbildung läßt es nicht deutlich erkennen —, das »*derdendeel*«, das ihm als Brüsseler Stadtmaler zu tragen erlaubt war, wie uns eine Urkunde aus der Zeit um 1440 vermeldet [29]).

In jeder Beziehung also, in Haltung und Bewegung, in Modellierung und Farbe, in Ausdruck und Form verrät Rogers Antlitz persönliche Besonderheit und nimmt sich in der ganzen Szene wie ein Fremdling aus. Es sind dieselben zeichnerischen und malerischen Mittel, mit denen Fra Filippo Lippi auf seinem Gemälde der Schutzmantelmadonna im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Katalog v. 1912 Nr. 95) sein Selbstporträt aus der Gemeinde der Andächtigen heraushob. Gewiß darf man auf dem Berner Teppich manches von der schablonenhaften Behandlung der übrigen Figuren und der kontrastierend herausgeholten Individualisierung des hier behandelten Kopfes der bewußten Arbeit des Kopisten zuschreiben. Wir können sie aber nicht anders erklären als aus dem Streben des Kopisten, gerade diesen Kopf aus dem Hintergrunde vortreten zu lassen. Denn kannte der Cusaner diesen Kopf als Selbstbildnis Rogers, hörte also offenbar jeder Besucher der Brüsseler Rathausbilder von diesem interessanten Detail, so wird der Kopist erst recht das Selbstporträt des Meisters, dessen Original er nachbildete, gekennzeichnet haben.

Wir dürfen uns also fortan der Gewißheit freuen, auf Grund des klar erkannten Strebens des Kopisten und der eindeutig bestimmten Worte des Nicolaus Cusanus, von denen wir ausgingen, das Selbstbildnis Rogers van der Weyden auf dem Berner Teppich zu besitzen. Zur Zeit, da der Kardinal es in Brüssel bewunderte und der Weber es kopierte [30]) — 10 Jahre waren damals seit der Aufstellung des Originals im Rathaus vergangen —, war diese Kenntnis noch lebendig. Später ist sie erstorben, nirgends finde ich sie in den Reiseberichten. Auch in der gelehrten Literatur über den Berner Teppich scheint der auffällige Kopf mit Stillschweigen übergangen zu sein.

Leider ist nun aber Rogers Selbstbildnis [31]) nur in der Kopie erhalten, dazu

---

[29]) *Perkement Boek mette Taetsen* im Brüsseler Stadtarchiv fol. 23: *Item selen hebben de gesworene knapen van der stad ende meester Rogier een derdendeel van eenen lakene, tweerande varwe, daer af huer rechte zyde altoes syn sal gelycker varwe van de clercken, ende die selen de voirseyde knapen altoes setten op huer rechte zyde.* Vgl. A. Wauters, Messager des sciences historiques. 1846. S. 131. Anm. 1.

[30]) Der Teppich entstand um 1450, also fast um dieselbe Zeit, als Nicolaus von Cues Brüssel besuchte.

[31]) Von hier aus läßt sich auf dem kürzesten Wege Volls Hypothese betreffend den Lukaskopf (vgl. oben S. 21 Anm. 21, Nr. 5) erledigen. Zu verschieden sind die Züge von denen unseres Berner Selbstporträts. Die Identifikation scheitert aber auch an dem Altersunterscheid, denn mit Recht hat F. Winkler (a. a. O. S. 110 ff.) auf Grund seiner stilistischen Untersuchungen die Lukasmadonna in die frühe Zeit Rogers gesetzt, also etwa gleichzeitig mit den Rathausbildern. Der Lukaskopf der Münchener Madonna erscheint mindestens 10 Jahre älter als der Kopf auf den Berner Teppichen. Ebensowenig darf das Bild in Hermannstadt als Selbstporträt Rogers in Anspruch genommen werden. Die Inschrift auf der Rückseite der Tafel: »Le pourtr..ct de maistre Rogir van der Weyde faict de maistre dirick von Haerlem« stammt aus dem 17. Jahrh. und kann deshalb nicht als beweiskräftig herangezogen werden. Das Totenkopfmotiv führt uns in viel spätere Zeit, frühestens an das Ende des 15. Jahrhs., und mit Recht geht das Bild heute in Hermannstadt unter der Bezeichnung »Art



in einer Technik wiedergegeben, die das Original nicht völlig ersetzen kann. Das soll nicht verschwiegen werden. Mit ein paar Worten sei nur noch einmal auf die mangelhafte Zeichnung des rechten Auges (vom Beschauer links) hingewiesen. Daß durch die Unvollständigkeit der Pupille das Auge zu schielen scheine, habe ich schon gesagt. Das ganze Auge mit den es umlagernden Fleischteilen wirkt unorganisch und ohne körperliche Rundung. Die einzelnen Linien verstehen wir erst, wenn wir die Augen Rogerscher Originalporträts heranziehen. Allen ist die kreisförmige Zusammenfassung des unteren und oberen Lides eigentümlich; sie machen den Eindruck, als ob die Lider ringsherum gleichmäßig gehoben bzw. gedrückt wären. Auffallend ist ferner der hohe, runde Schwung der Brauen. Auch diese Einzelheiten begegnen bei unserem Selbstporträt, doch vermissen wir die körperlich formende Kraft des Originals.

Andrerseits wäre es falsch, das Teppichbild als gänzlich verdorben zu bezeichnen. Abgesehen von den selbstverständlichen Mängeln einer solchen Kopie ist Rogers Selbstporträt in überraschender Reinheit auf uns gekommen. Die charakteristischen Stilmerkmale Rogerscher Porträts weist auch unser Kopf in aller Vollständigkeit auf. Ein Vergleich mit dem Kopf des Kanzlers Rolin auf dem Beauner Altar, dem Porträt in der Sammlung von Kaufmann-Berlin oder dem Philipps des Guten im kgl. Schloß zu Madrid[32]) braucht hier nicht durchgeführt zu werden. Vergegenwärtigen wir uns ferner, was M. Friedländer in seinem »Berliner Ausstellungswerk von 1899« über Rogersche Porträts sagt: »Seine (Rogers) Porträtierfähigkeit ist nicht so groß, als daß nicht das Typische seines Stils überall durchdränge. . . . Charakteristisch für den Meister sind namentlich die nicht ganz einwandfreie Zeichnung der nahe aneinandergerückten Augen, die Leere der Form, die Betonung der zeichnerisch erfaßten Hauptlinien, besonders der langen Kinnbackengrenze, die geringe Stofflichkeit des Fleisches, endlich die herbe und bittere Empfindung, die den Kopf beseelt«, so läßt sich Wort für Wort dieser Charakteristik auf unser Porträt übertragen.

In der Bestätigung der Worte des Cusaners (*Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula quae in praetorio habetur*) durch die Berner Teppiche dürfen wir endlich einen neuen durchschlagenden Beweis für die Zuverlässigkeit der Teppiche als Kopien der Brüsseler Rathausbilder begrüßen. Wie Brandt das Gegenteil behaupten konnte[33]), weil er seinen Bogenschützen vermißte, so werden wir, da sich des Cusaners Angaben für den Teppich nun doch als zutreffend erwiesen haben, die umstrittene Frage hoffentlich endgültig lösen, indem wir schließen: die Berner Teppiche bewahren uns eine treue Wiedergabe der Brüsseler Gerechtigkeitsbilder.

Hierfür mache ich außerdem folgende Beobachtungen geltend. A. Michiels (Histoire de la peinture flamande et hollandaise, 1. Aufl., Brüssel 1846, Bd. III, 393f.)

des Barthel Bruyn«. So auch bei Th. v. Frimmel, Kl. Galeriestudien N. F. 1. Lfg.: Die Gemäldesammlung in Hermannstadt. Wien 1894. S. 14. Nr. 32.

32) Sämtlich abgeb. von F. Laban, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. 19 (1907/08) S. 54 ff.

33) a. a. O. S. 303.



bespricht die triptychonartige Anordnung der Brüsseler Originale, wonach die Herkenbaldszene als Mittelbild, die Trajansdarstellung auf dem (vom Beschauer aus) linken, die Trajan-Gregorszene auf dem rechten Flügel anzusetzen sei. Dem stimme ich zu, weil in allen Berichten auf die Herkenbaldszene der Hauptnachdruck gelegt ist. Daß die Flügel bewegliche Klappflügel (mit Innen- und Außenmalerei) gewesen seien, erscheint mir dagegen eine allzu kühne Annahme [34]), denn die Tranjanszene und die Trajan-Gregorszene sind je in sich unteilbar. Daß aber die beiden Herkenbaldszenen den Mittelpunkt der Rogerschen Darstellung bildeten und als zwei selbständige Tafeln gelten müssen, scheint auch durch die beiden daruntergesetzten Inschriftblätter um so lebhafter angedeutet zu werden, als den vermutlichen Flügelbildern, deren jedes eine Einheit bildet, nur je eine Inschrift beigefügt ist. Diese Vierzahl der Inschriften ist auch für das Original z. B. durch Dürers Aussage (*die vier gemalten materien*) gesichert [35]) und darf deswegen bei der Beurteilung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Teppich und Original nicht außer acht gelassen werden.

Nach der von Michiels vertretenen Anordnung gruppierten sich um die beiden Herkenbaldszenen als Mittelbilder die Trajan- und Trajan-Gregorszenen als »Flügelbilder«. Ich versuche dies noch durch folgende Betrachtung zu stützen [36]).

Der Augenpunkt der Gregorszenen liegt ganz links in unmittelbarer Nähe des Rahmens. Eine ähnlich strenge Konstruktion ist bei einer Landschaft wie der der Trajanszene unmöglich. Dafür geht das Interesse der Figuren auf der Trajanszene nach rechts und korrespondiert dadurch mit der Darstellung der Gregorszene.

Beiden »Flügelbildern« gemeinsam ist ferner die die Komposition beherrschende Diagonale. In der Trajanszene sind die Reiter hintereinander in zwei parallelen Linien diagonal aufgestellt, sie kommen von rechts hinten nach links vorn. In der Trajan-Gregorszene deutet links die Stellung des betenden Papstes die Diagonale an, rechts geht der Raum ebenfalls diagonal in die Tiefe. Da nun aber die Bilder des Teppichs nicht so angeordnet sind wie die Originalgemälde, vielmehr das ursprüngliche Mittelbild vom Kopisten auf den rechten Flügel gesetzt ist und infolgedessen das rechte Flügelbild in die Mitte genommen wurde, weil er das linke Flügelbild an seinem Platze beließ, um die beiden Trajanszenen miteinander zu verbinden, sind die Diagonalen der ehemaligen Flügelbilder nicht mehr, wie es der Maler beabsichtigte, vom Mittelbild aus orientiert. Durch die Umstellung der Einzelbilder auf dem Teppich ist die diagonale Tendenz, die in der ursprünglichen, vom

[34]) »Les deux tableaux du milieu étaient immobiles (Herkenbald) . . . les autres toiles étaient mobiles et peintes sur les deux faces, de sorte que l'ouvrage entier se fermait comme un triptyque« (Trajan, Grégoire), A. Michiels a. a. O. S. 393 f.

[35]) Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande S. 58. Vgl. G. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 359 f.

[36]) Vgl. Abb. des ganzen Teppichs: Repertorium Bd. 36 S. 301 und Fr. Winkler a. a. O. Taf. 19.

4*



Mittelbild beherrschten Komposition von diesem ausging, indem auf dem linken Flügel die Bewegung von rechts hinten nach links vorn auslief und umgekehrt auf dem rechten Flügel die Achse des Raumes von links hinten nach rechts vorn gelegt war[37]), zu einem toten Motiv geworden[38]). Folglich kann diese Raumanlage nicht vom kopierenden Weber herrühren, muß vielmehr aus seiner Vorlage stammen.

Für die Beschaffenheit des verlorenen Originals glaube ich aus dem Teppich noch einen weiteren Beleg herausholen zu können. Ich mache darauf aufmerksam, daß in der Herkenbaldszene als Bodenbelag ein Fliesenmuster erscheint, dessen Quadrate senkrecht stehen. Das war notwendig und entsprach sicher dem Originalgemälde, weil diese Szenen als Mittelbilder auf Frontalansicht berechnet sein mußten[39]). Anders verhält es sich dagegen bei der Trajan-Gregorszene als »Flügelbild«. Die Achse des Raumes geht, wie bemerkt wurde, diagonal in die Tiefe, die Kanten der Fliesen lagen den Wänden parallel, mußten deshalb auf dem Originalgemälde des Flügels diagonal (wie der Raum) gesehen, zeichnerisch auf die Ecken gestellt werden. Sie ergaben ohne die perspektivische Verschiebung der Linien, wie sie auf dem Gemälde eintreten mußte, beim Kopisten ein flächenhaft ornamentales Rautenmuster des Teppichs (nicht des Originals), das in der rechten Ecke der Zungenwunderszene vorherrscht und im Vordergrunde rechts von der Mittelsäule der Umrahmung wiederkehrt. Aber hinter dieser Vordergrundspartie und unmittelbar hinter dem aus der Gebetsszene herüberfallenden Saum des Papstmantels stoßen wir auf eine Abweichung. Entsprechend der uns schon bekannten Raumdiagonale (von rechts vorn nach links hinten) zieht sich dort ein Fliesenfragment

37) Diese Beobachtung steht im Einklang mit dem merkwürdigen, in der Gebetsszene von dem hintersten Kapitell (rechts von der kleinen Petrusstatue) ausgehenden, auf den Bogenansatz oben an der Mittelsäule des Bildrahmens zulaufenden Gebälk (vgl. Abb. 1).

38) Welch störende Folgen sich hieraus für die einheitliche Gesamtwirkung der Bilder ergeben, läßt sich daran aufweisen, daß es nicht mehr möglich ist, die Darstellungen des Teppichs auf einmal zu erfassen, man vielmehr für die Trajan- und Trajan-Gregor-Szenen einerseits und die Herkenbald-Szenen andererseits einen besonderen Standort wählen muß.

39) Leider macht die Kopie an dieser Stelle ein abschließendes Urteil unmöglich. Auf beiden Herkenbald-Szenen scheint die klare Entwicklung des Raumes, wie wir sie bei dem Original Rogers voraussetzen dürfen, zerstört und im Sinne der Flächenkunst des Teppichs umgewandelt zu sein. In der vollen Breite des Bildes erstreckt sich auf der linken Darstellung parallel zur Bildebene das Fußende des Bettes. Nach der Anordnung des Hintergrundes hat es dagegen den Anschein — und die Szene rechts dürfte es bestätigen —, daß das kleine Madonnenbildchen (Roger malte also schon vor seiner italienischen Reise Halbfigurenbilder!) über dem Kopfende des Bettes, das Bett selbst also in der Raumdiagonale zu denken sei. Nur dann wird die Stellung der Figuren rechts hinter dem Bett möglich. Es fehlen aber die orientierenden Orthogonalen am Bett sowohl wie an den bedeckenden Baldachinen. Die Tendenz gleichmäßiger Flächenfüllung ließ den Kopisten an beiden vorderen Ecken des Baldachins jenes birnenförmige Stoffknäuel anbringen, das wir bei gleichen Darstellungen auf Originalgemälden Rogers und seiner Zeitgenossen (vgl. die linken Flügel des Johannes-, Bladelin- und Columba-Altars) nur an einer Ecke antreffen. Ich möchte aber annehmen, daß schon auf Rogers Originalgemälde die beiden Herkenbald-Szenen als Mittelbilder der Gesamtkomposition auf Frontalansicht hin angelegt waren und die sämtlichen Unklarheiten der Kopie sich als Übertreibungen dieser Tendenz der Vorlage erklären lassen.



hin, das nicht flächenhaft, sondern perspektivisch angeordnet ist (Abb. 3). Es ist nicht das Rautenmuster des Kopisten, sondern dort kommen die von mir für das Original geforderten, auf die Ecken gestellten Quadrate mit ihren durch die Perspektive verschobenen Kanten und deutlicher Tendenz von rechts vorn nach links hinten zum Vorschein. Durch diese Analyse des Fußbodenfragmentes und seines Verhältnisses zu dem »Fliesenmuster« des Teppichs wird die für das Flügelbild entscheidende Raumdiagonale vortrefflich bestätigt.

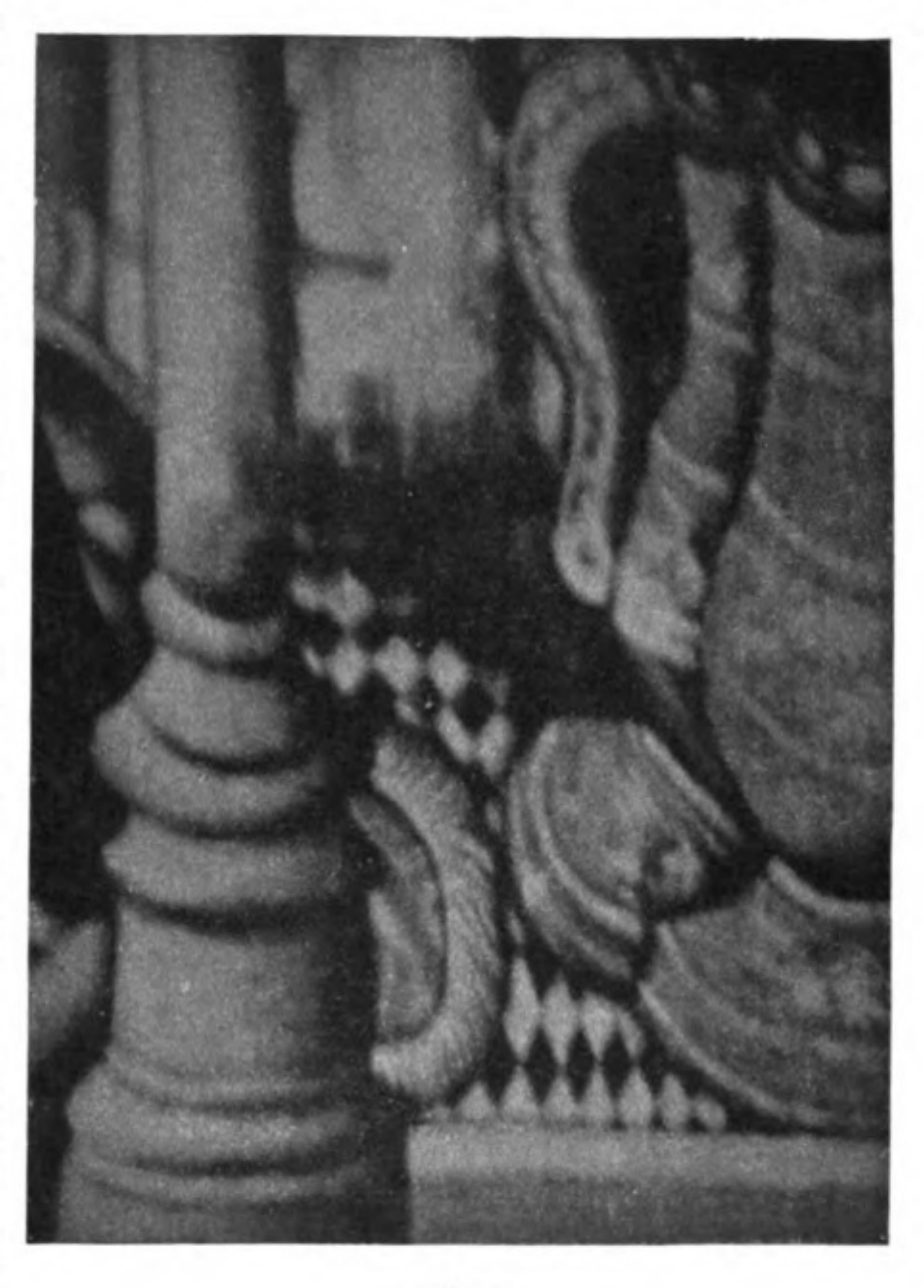


Abb. 3.

So glaube ich nun also mehrere Anhaltspunkte gewonnen zu haben, mit deren Hilfe die Arbeit des Kopisten von der des Schöpfers unterschieden werden kann. Die Änderungen des Kopisten erscheinen danach als so unwesentlich, daß eine erhebliche Beeinträchtigung des Rogerkopfes nicht zu befürchten ist und er auch im technischen Sinne der Teppichweberei mit größter Bestimmtheit als Selbstbildnis Rogers van der Weyden bezeichnet werden darf. Bei der richtigen Gruppierung der Teppichbilder, wie sie den Originalen entspräche, würde Rogers Selbstbildnis am äußersten Rande des rechten Flügelbildes erscheinen. Dies bescheidene »Beiseitetreten« paßt nun durchaus zu der Beobachtung, daß Selbstporträts, wo sie innerhalb eines größeren Bildzusammenhanges sich finden, nahe der Bildgrenze auftreten. Ein besonders treffendes Beispiel hierfür, ein Beispiel zugleich, bei dem der Künstler durch Malstock und Pinsel, die er in Händen hält, uns die Bezeichnung Selbstporträt erleichtert, gibt uns jener unbekannte Holländer (?), der um die Mitte des 15. Jahrhs. den seltsamen »Triumph des Todes« (Palermo, Palazzo Sclafani) geschaffen hat[40]. Ich verweise ferner auf Gerard Davids Selbstporträt (Abendmahlsaltar in Rouen) und auf das Raphaels (»Schule von Athen«). Luca Signorellis (Dom zu Orvieto) bekundet auffallende Ähnlichkeit

[40]) Vgl. Franz Dülberg, Frühholländer in Italien, Taf. 1 u. 2.

mit unserem Rogerbeispiel[41]). Allen (außer dem G. David) ist zugleich das Verfolgen des Beschauers gemeinsam.

Zum Schlusse möchte ich die schönen Worte des Cusaners, die sich im XXV. Kapitel seiner *visio dei* finden, anführen, weil auch sie verdienen, bekannt zu werden. Denn sie charakterisieren das Wesen seiner Kunstkritik und die Tiefe seines Kunstverständnisses vortrefflich. Die Stelle lautet: *Tu domine, qui omnia propter temet ipsum operaris universum hunc mundum creasti propter intellectualem naturam: quasi pictor qui diversos temperat colores ut demum se ipsum depingere possit ad finem ut habeat sui ipsius imaginem in qua delicietur ac quiescat ars eius: ut cum ipse unus sit immultiplicabilis, saltem modo quo fieri potest in propinquissima similitudine multiplicetur. multas autem figuras facit: quia virtutis suae infinitae similitudo non potest nisi in multis perfectiori modo explicari.* Nicht ein Selbstporträt im äußerlichen Sinne meint der Cusaner, wenn er sagt: *ut se ipsum depingere possit.* Die Äußerung der künstlerischen Natur findet er vielmehr in der Totalität ihrer Werke. Hier tritt die Persönlichkeit des Künstlers voll zutage, denn in seinen Schöpfungen spiegelt sich sein Genius, sein Wesen offenbart uns seine Kunst. Nur in der Vielheit seiner malerischen Gebilde vermag er den Reichtum seiner künstlerischen Kraft aufzudecken.

Von solchem Gesichtspunkt aus sind auch wir gewöhnt, Rogers Künstlerpersönlichkeit aus dem Gesamtkunstwerk zu erforschen. Friedländer hat das künstlerische Wesen Rogers auf den Begriff »des großen Dramatikers«[42]) abgezogen. Damit, finde ich, steht im Einklang die Physiognomie seines Äußeren, das der charakteristische Kopf auf den Berner Teppichen uns vergegenwärtigt.

EUSEBIO DA SAN GIORGIO.

VON

WALTER BOMBE.

Nur einem einzigen Künstler aus Peruginos Nachfolge war es vergönnt, außerhalb der umbrischen Heimat einen großen Wirkungskreis zu finden und die volle Höhe des Weltruhms zu erreichen, einem Schöpfergenius ersten Ranges, Raffael. Aus der großen Schar der übrigen Schüler und Nachfolger Peruginos, die lediglich lokale Bedeutung haben, ragt neben dem Urbinaten nur eine Künstlerpersönlichkeit hervor, Eusebio da San Giorgio. Dieser Künstler, über den wir Ergebnisse archivalischer Forschungen aus dem Nachlasse Prof. Adamo Rossis, vermehrt durch eigene urkundliche Untersuchungen, mitzuteilen in der Lage sind, tritt uns, obgleich er ein

41) Vgl. Venturi, Storia dell'arte italiana Bd. VII, II, S. 372.

42) Brügger Leihausstellung von 1902: Repertorium 26 (1903), S. 70.



Schüler Peruginos war, in seinen Arbeiten als ein Nachfolger Pinturicchios und Raffaels entgegen, während alle seine Genossen aus der Werkstätte Peruginos geistig miteinander verbunden sind durch die Art, wie sie die Weise des Meisters mit ihrem eigenen Wesen verschmelzen. Die Peruginer Maler des 16. Jahrhunderts haben noch ein Menschenalter lang nach dem Tode des großen Meisters aus Castel della Pieve in dessen Sinne weitergearbeitet. Einige von ihnen, Giannicola di Paolo (Manni), Domenico und Orazio Alfani und Giovanni Battista Caporali, holten sich in Florenz und in Rom ihre Anregungen, aber alle verfielen schnell einem unfruchtbaren Manierismus. Wenn es auch dem begabteren Eusebio da San Giorgio nicht gelang, die Peruginer Malerei zu neuer Blüte zu bringen, so ist die Ursache nicht zum mindesten darin zu suchen, daß ihm keine große Aufgaben gestellt wurden und daß die ungünstigen politischen Verhältnisse in der Hauptstadt Umbriens die künstlerische Tätigkeit lahmlegten.

Geboren ist Eusebio da San Giorgio in Perugia, wahrscheinlich zwischen 1465 und 1470, gestorben daselbst nach 1540. Sein voller Name: »Eusepius Jacobi Christofori« findet sich in der zweiten und in der dritten, 1506 begonnenen Matrikel der Peruginer Malerzunft kurz nach dem Namen des Pinturicchio, weshalb wir annehmen dürfen, daß er bald nach diesem Meister in die Zunft eingetreten ist, also wohl kaum als dessen direkter Schüler angesehen werden darf. Schon Vasari erwähnt ihn als Schüler Peruginos, und wir haben keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln. Eusebios Vater Jacopo di Christoforo war Speziale (Spezereienhändler) in Perugia, und der heilige Georg, den dieser als Abzeichen seiner Bottega führte, wurde später zum Beinamen seines Sohnes. Die früheste urkundliche Nachricht über Eusebios künstlerische Tätigkeit datiert vom 11. April 1493, stammt aus den Rechnungsbüchern des Klostes S. Pietro in Perugia und besagt, daß das Kloster dem Künstler »per la monta di la depentura di la tavola di S. Benedetto, quale ha posta in chiesa presso la porta«, 10 Fiorini, 10 Soldi und 10 Denari schuldete.

Urbini, dem wir die eingehendste Schilderung der Lebensumstände und Werke Eusebios verdanken, identifiziert mit diesem Bilde die Darstellung eines sitzenden Benedikt zwischen S. Maurus und S. Placidus und zwei Gruppen kniender Mönche, denen der Ordensstifter die Regel erteilt, auf dem dritten Altar des rechten Seitenschiffes von S. Pietro, auf Leinwand gemalt, während die Urkunde von einem Tafelbilde spricht. Das Hauptbild weicht stark von den gesicherten Werken des Meisters ab, weshalb die Zuschreibung nur unter Vorbehalt angenommen werden darf. Die jetzt mit dem Altarstück vereinigte Predelle, zehn Geschichten aus der Legende der heiligen Christina darstellend, gehört zu einer noch zu erwähnenden Anbetung der Könige ebendort, die Eusebio am 18. Februar 1508 zu malen übernahm. Ein tief glühendes Rot und ein starkes Gelb sind Lieblingsfarben Eusebios, die auch hier wiederkehren, aber den Gesichtern der knienden Mönche fehlt jener Ausdruck zarter Melancholie, der die charakteristische Note aller seiner sicheren Bilder ist.



Doch wäre immerhin möglich, daß der im Jahre 1493 etwa 25jährige Meister damals seine Eigenart noch nicht voll entwickelt hatte.

In der Korporation der Peruginer Maler muß er es zu jener Zeit schon zu gewissem Ansehen gebracht haben, da er im Dezember 1493 für das erste Semester des nächsten Jahres zum Kämmerer gewählt wurde. In Beziehungen zu dem führenden Meister unter den Peruginer Malern, zu Pietro Perugino, zeigt ihn ein Dokument vom 8. März 1495: er fungiert als Zeuge bei dem Kontrakt, den Perugino mit dem Kloster S. Pietro wegen des Hochaltarbildes für die Kirche des Klosters abschloß. Im Hinblick auf Ateliergewohnheiten der Peruginoschule ist eine Urkunde vom 6. Mai 1496 sehr interessant: Nicht weniger als fünf Maler, von denen vier Schüler Peruginos gewesen sind, Lodovico di Angelo Mattioli, ein Nachzügler der älteren Peruginer Malerschule, Sinibaldo Ibi, Berto di Giovanni, Lattanzio di Giovanni und Eusebio da San Giorgio mieten eine gemeinsame Werkstätte[a]).

Im Jahre 1500 hat er für das Hospital der Misericordia in Perugia eine thronende Madonna mit den Heiligen Antonius Abbas und Magdalena gemalt, ein schlecht erhaltenes und übel restauriertes Bild, das sich noch heute in der Pfarrkirche S. Maria Maddalena in Castiglione del Lago befindet, wohin es die Prioren des Hospitals gesandt hatten. Am 17. Juni 1500 bestätigen die Prioren, ihm für das Bild noch 21 Fiorini und 50 Soldi zu schulden. Von bescheidenen Arbeiten handwerklicher Art, bemalten Trompetenwimpeln für die Prioren von Perugia, die er gemeinsam mit einem andern Schüler Peruginos, Berto di Giovanni, ausführte, berichtet dann eine Urkunde vom 30. April 1501. Bald danach tritt in den urkundlichen Nachweisen seines Aufenthaltes in der Heimat eine Pause ein; am 25. Februar 1502 kauft er gemeinsam mit seinem Bruder Niccolò ein Stück Land in der Umgegend von Perugia, bei Papiano, und am 4. November 1504 erwirbt er dort weitere Ländereien. In der Zwischenzeit könnte er in Siena tätig gewesen sein als Gehilfe Pinturicchios, der, von schwerer Krankheit genesen, nach Aufsetzung seines ersten Testamentes, erst im Früjahr 1503 nach Siena gereist zu sein scheint, um die Ausführung der Fresken in der Dombibliothek zu beginnen[b]).

Im Jahre 1505 malt Eusebio sein schönstes Bild, eine Anbetung der Könige, ehemals auf dem Altar der Cappella degli Oddi in S. Agostino, schon von Vasari als Arbeit Eusebios erwähnt [1]), jetzt in der Pinakothek zu Perugia (Saal 17, Nr. 12),

a) Die für die Confraternità di S. Trinità in Città di Castello wahrscheinlich im Pestjahre 1499 gemalte Kirchenfahne (jetzt im Museum daselbst) halte ich für eine Arbeit Raffaels, an der Eusebio nicht beteiligt ist. — Der Anteil Eusebios am Venezianer Skizzenbuche, über den Urbini sich in seinem genannten Aufsatze auf p. 65f. äußert, wird Gegenstand einer besonderen Abhandlung sein.

b) Weitere Hinweise auf die sehr wahrscheinliche Mitarbeit Eusebios an den Sieneser Fresken können erst gegeben werden, wenn ruhigere Zeiten eine Reise nach Siena möglich machen.

1) Vasari, Ed. Milanesi, Bd. 3, S. 596. — Im 17. Jahrh. wird das Bild von Cesare Crispolti in seinem »Compendio delle Memorie di Perugia«, Manuskript der Comunale daselbst, c. 26 t erwähnt, und von G. B. Morelli in seinen 1683 erschienenen »Brevi Notizie ... di Perugia«, S. 26. — Im 18. Jahrh. bezeichnet



mit dem Datum MDV im Mantelsaum der Madonna. Das Bild zeigt etwa zwanzig dicht gedrängte Figuren in reicher, luftiger Landschaft, unter dem Einflusse Pinturicchios geschaffen, wie die Typenbildung, das reiche, schmückende Beiwerk und das charakteristische Felsentor links zeigen. In dem schönen Jüngling am linken Rande des Bildes hat man ein Bildnis Raffaels entdecken wollen, was gewiß aber nicht zutrifft, und ein deutscher Kunstgelehrter, Foerster, war sogar geneigt, das ganze Bild dem Urbinaten zuzuschreiben, zumal auf dem Saum des Mantels über der linken Schulter der Madonna das Monogramm RV (Raffael Urbinas) zu lesen ist. Doch dürfte eine Mithilfe Raffaels, der 1505 in Perugia an dem großen Fresko für die Mönche von San Severo und an der Madonna Ansidei malte, sich auf den Kopf der Madonna beschränken, der stark an die Madonna Diotalevi gemahnt. Eine leicht melancholische Stimmung lagert über dem Bilde, dessen aus der Tiefe leuchtende warme Farbe mit dem nachdenklichen Wesen der Eltern Christi und der drei Könige, dem wehmütigen Engelchor in den Lüften und dem abendlichen Himmel einen einheitlichen Grundakkord abgibt.

Für dieselbe Kirche S. Agostino, in der sich einst die Anbetung der Könige befand, hatte Eusebio noch ein zweites Altarbild zu malen; ein gewisser Bartolomeo di Lorenzo di Raffaele erteilte ihm am 6. März 1506 den Auftrag, über seinem Altar daselbst ein Tafelbild der thronenden Madonna mit den Heiligen Petrus und Paulus zu malen, deren Ornament dem des Altarbildes ähnlich sein sollte, das Ser Bernardino di Ser Angelo hatte ausführen lassen. Die Lieferung der Tafel übernahm der Auftraggeber, so daß der Künstler nur die Malerarbeit und die Ornamente auszuführen hatte, gegen ein Honorar von 40 Fiorini, von denen 11 in barem Gelde, 25 in Immobilien, einem Hause und einem Stück Land bei Monte l'Abate unweit Perugia zu zahlen waren, während die Anzahlung von 4 Fiorini und 40 Soldi bei der Aufnahme des Kontraktes erfolgte [2]). Das Bild, zu dem auch eine Predella gehörte, die Eusebio nach eigenem Gutdünken malen durfte, ist leider verschollen; jenes Altarwerk, das als Vorbild für die ornamentale Ausgestaltung dienen sollte, ist unzweifel-

---

es Baldassarre Orsini, der es noch in der düsteren Kapelle in S. Agostino sah, als »lontana dal bello stile del maestro« in seiner Guida di Perugia, 1784, S. 142, und erwähnt es in seiner Vita di Pietro Perugino, 1804, S. 282. Später besang es Antonio Mezzanotte in Versen (Poesie, Ed. Montepulciano, 1846). Der französische Maler Sabatier-Ungher vertrat zuerst in einem 1857 in der Florentiner Zeitschrift »Lo Scaramuccia« erschienenen Aufsatze (Band 4, Nr. 31, 30. Mai) die Ansicht, daß Raffael an dem Bilde in hervorragender Weise beteiligt sei.

[2]) Solche Zahlungen in Gestalt von Häusern, Bauerngütern oder Stücken Landes an Stelle baren Geldes kommen auch sonst nicht selten in Perugia vor. So wurden Perugino im Jahre 1502 von den Augustinern in Perugia für ihr Hochaltarbild 500 Scudi versprochen, von denen er nur 100 Fiorini in barem Gelde, den Rest aber in Gestalt eines Hauses und eines Bauerngutes erhalten sollte (s. des Verfassers Gesch. der Perug. Malerei, 5. Bd. der »Italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz«, Berlin 1912, S. 210). Ebenso wurde Perugino von der Brüderschaft der »Bianchi« in seiner Heimatstadt Castel della Pieve an Stelle einer Zahlung in barem Gelde für sein Fresko, das die Anbetung der Könige darstellt, ein der Brüderschaft gehöriges Haus überlassen (ibidem S. 191).

haft eine aus S. Agostino stammende, jetzt in der Peruginer Pinakothek bewahrte Madonna in Glorie, verehrt von den Heiligen Nikolaus (oder Thomas von Villanova), Bernhardin, Hieronymus und Sebastian, von Perugino unter Beihilfe Raffaels im Jahre 1500 gemalt, ein Bild, dessen Predelle ich im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum nachwies [3]). Diese Predellentafel, die das heilige Abendmahl in deutlicher Anlehnung an Peruginos gleiche Darstellung im Refektorium von S. Onofrio in Florenz zeigt und deren Zugehörigkeit zu dem Bilde Peruginos für S. Agostino die genau übereinstimmenden Maße und ältere Peruginer Autoren bestätigen [4]), trägt die Inschrift: Hoc Opus Fecit Fieri Ser Bernardinus S. Angeli Anno Salutis M. D.

Eine Sieneser Urkunde vom 24. März 1507 bringt den interessanten Nachweis einer Fortdauer der Beziehungen Eusebios zu Pinturicchio. Dieser verpflichtet sich, ihm 100 Dukaten zu zahlen, wahrscheinlich für die Ausführung des noch zu erwähnenden Altarbildes in S. Andrea zu Spello. Im selben Jahre ist Eusebio in Assisi tätig, wo er Fresken im Kreuzgang des Klosters San Damiano malt. In einer gemalten Scheinarchitektur, einer Archivolte über zwei Pilastern, wie die im Jahre 1501 in Spello geschaffenen Fresken Pinturicchios sie zeigen, erblicken wir links die Stigmatisation des heiligen Franz auf dem rauhen Felsen der Vernia, in der ikonographisch hergebrachten Weise, den heiligen Ordensstifter, der kniend die Wundenmale Christi empfängt, ohne aber den Heiland anzublicken, während sein treuer Begleiter Frate Leone von seinem Buche aufschaut und mit der linken Hand die Augen beschattet, die den himmlischen Glanz nicht zu ertragen vermögen. Die bergige Landschaft zeigt eine jener dolmenartigen Felsbildungen, die uns so oft auf Bildern Pinturicchios begegnen, auf dem rechten Pilaster steht das Datum 1507, links die Signatur: Eusebius Perusinus Pinxit. A. D. MDVII, die über einer noch teilweise erkennbaren alten Signatur erneuert worden ist. Die symmetrisch aufgebaute Verkündigung in gleicher Scheinarchitektur erinnert in Einzelheiten, wie dem »Hortus conclusus« und in der Grazie des knienden Engels an das in S. Maria Maggiore zu Spello befindliche Fresko desselben Gegenstandes von Pinturicchio, dem Eusebio die reichsten Anregungen verdankt.

Pinturicchio hatte sich im April 1507 zur Lieferung eines Altarbildes für die Minoritenkirche S. Andrea in Spello verpflichtet. Durch dringende Arbeiten in Siena festgehalten, begnügte er sich damit, den Karton zu diesem Bilde zu fertigen, während er die Ausführung ganz seinem Freunde Eusebio überließ. Er hatte zwar versprochen, wenigstens die Köpfe der Madonna, des Kindes, des Täuferknaben und der vier stehenden Heiligen selbst zu malen, aber auch diese Arbeit scheint Eusebio übernommen zu haben, gegen die Zahlung von 100 Dukaten, mit der Verpflichtung, das Werk im April 1507 zu beginnen, und auf eigene Kosten die Tafel, das Gold und die Farben

[3]) »Geschichte der Peruginer Malerei«, S. 198 f.

[4]) G. B. Morelli, »Brevi Notizie ... di Perugia«, 1683, Orsini, Guida di Perugia, 1784, S. 137—138.

anzuschaffen. Das noch an Ort und Stelle erhaltene Gemälde stellt dis thronende Madonna mit dem Kinde und dem Täuferknaben sowie zwei Engeln und vier Cherubim, den stehenden Heiligen Andreas und Ludwig von Toulouse (links) und Franziskus und Laurentius (rechts) dar, in schöner Landschaft, deren Motive der Umgegend von Spello entnommen sind. Für die auffallend schwache Farbengebung ist Eusebio verantwortlich zu machen; Pinturicchio, der 1510 in Perugia nachweisbar ist, dürfte sich damit begnügt haben, die Arbeit Eusebios zu übergehen. Das Bild ist, wie man es auch werten mag, jedenfalls eine Schöpfung aus einem Gusse und rührt in der Ausführung so gut wie ganz von Eusebio her. Nur die Ornamente und die Vergoldung des Rahmenwerkes sind von Giovanni Francesco Ciambella genannt Fantasia, einem Schüler Peruginos, laut Urkunde vom 3. September 1510 ausgeführt worden. Auf einem Schemel vor dem Thron der Madonna ist ein Faksimile eines Briefes von Gentile Baglioni an Pinturicchio vom 24. April 1508 zu sehen. Der Brief enthält die zweimal wiederholte Aufforderung Gentiles, Pinturicchio möchte nach Siena zu Pandolfo Petrucci zurückkehren, der ihn erwarte. Was mag der bizarre Günstling des Tyrannen von Siena damit beabsichtigt haben? Vielleicht eine Art origineller Entschuldigung wegen der langen Abwesenheit? Oder sollte Eusebio die Kopie des Briefes angebracht haben, um dadurch anzudeuten, daß Pinturicchio das Bild nicht eigenhändig ausgeführt habe? [5]) Die Predelle, für die Pinturicchio Zeichnungen in Aussicht gestellt hatte, glaubt Corrado Ricci in der Galerie der Brera in Mailand wiederentdeckt zu haben[6]). Die Maße der Tafeln, die Geburt, Vermählung und Himmelfahrt der Madonna darstellen, stimmen mit dem Bilde in Spello überein, der Stil aber ist völlig verschieden.

Am 18. Februar 1508 erteilt ihm Donna Leonarda, die Witwe des Oliviero Baglioni, den Auftrag, für ihre Familienkapelle in S. Pietro in Perugia ein Tafelbild zu malen, die heiligen drei Könige mit ihrem Gefolge und den Figuren der Heiligen Georg und Hieronymus, auf der Predelle Geschichten der heiligen Christina, zwei Propheten an der Wand über dem Bilde in der Nähe des Fensters, auf dem Altarvorsatz (tenda denante a l' altare) die Madonna mit dem toten Sohn in Schoße, die trauernden Marien und den Lieblingsjünger, die ganze Arbeit binnen vier Monaten für 52 Golddukaten auszuführen, in der Weise, daß ihm ein Drittel bei Beginn der Arbeit, das zweite Drittel nach Vollendung der Hälfte und der Rest nach Erledigung

---

[5]) Das Bild wird erwähnt von Mariotti in »Lettere pittoriche Perugine« p. 222, ausführlich beschrieben, zuerst von Severino Servanzi-Collio in »Una tavola del Pinturicchio in Spello« (Giornale scientifico-letterario di Perugia, 1846, Juli—September, auch als Separatdruck in Sanseverino 1846 erschienen). Neues brachte dann Giulio Urbini in »Le Opere d'Arte di Spello« (Archivio storico dell' Arte X p. 18—21 und in »Augusta Perusia« 1906 p. 49 f. Die Urkunden bei Borghesi und Banchi, »Nuovi documenti per la storia dell'arte senese« p. 390 f. Zusammenfassendes in Walter Bombe, »Gesch. der Peruginer Malerei«, p. 235, 238 f.

[6]) In seiner 1912 erschienenen italienischen Ausgabe des Buches nimmt Ricci diese Vermutung insofern zurück, als er über den Verbleib der Predella nur äußert: »La predella, andata perduta o smarrita.« »Pintoricchio«, italien. Ausgabe, Perugia 1912, p. 301.



der ganzen Arbeit zu zahlen sei. Am 18. Juni 1509 erhält Eusebio eine Teilzahlung von 1 Fiorino und 67 Soldi für das Bild, und wenige Tage später findet sich in den Rechnungsbüchern des Klosters der Vermerk, daß die Auftraggeberin dem Kloster 11 Minen und 2 Quart Korn schuldig war, die an Stelle Eusebios der Maler Giannicola di Paolo empfangen hatte; man hat daraus auf eine Beteiligung Giannicolas an dem noch heute im linken Seitenschiff von S. Pietro vorhandenen Bilde der Anbetung der Könige geschlossen. Wir finden aber in diesem Bilde überall die Stilelemente Eusebios, vermischt mit Reminiszenzen aus den Werken Pinturicchios und Raffaels, aber nicht Giannicolas. Vielleicht hat dieser nur während einer kurzen Abwesenheit Eusebios von Perugia das Korn in Empfang genommen. In der Farbengebung fällt hier wieder das aus der Tiefe leuchtende Rot auf, in der Landschaft des Hintergrundes die Neigung des Malers, phantastische Felsbildungen anzubringen, in dem Gefolge der drei Könige fehlen nicht die ikonographisch überlieferten Kamele; es fehlen auch nicht die kontraktlich vereinbarten Gestalten des heiligen Georg, der den Drachen tötet, und des heiligen Hieronymus, die den Hintergrund beleben. Die neuerdings irrtümlich mit dem Benediktusbilde in Zusammenhang gebrachte Predelle (s. S. 31) zeigt zehn Darstellungen aus dem Martyrium der heiligen Christina mit Anklängen an einzelne Figuren der Bernhardinstafeln der Peruginer Pinakothek, die von Pinturicchio herrühren. Die im Kontrakt vorgesehenen Wandmalereien und der Altarvorsatz sind nicht mehr vorhanden.

Noch während der Arbeit an dem Bilde für S. Andrea in Spello ging Eusebio daran, das ihm schon 1506 von Bartolomeo di Lorenzo in Auftrag gegebene Altarbild der thronenden Madonna mit den Heiligen Peter und Paul zu vollenden. In dem Kontrakt vom 6. März 1506 waren nur diese beiden Heiligen vorgesehen; das ausgeführte, jetzt in der Peruginer Pinakothek (Saal 17, Nr. 10) befindliche Bild zeigt außer ihnen noch zwei weibliche Heilige: S. Caterina von Alexandrien und S. Agata, die bescheiden hinter den beiden Protagonisten zurückstehen. Auf der ersten Stufe des Thrones der Madonna findet sich das Datum A. D. MCCCCCVIIII. LASI. Eine willkürliche Interpretation der letzten Buchstaben hat Crowe-Cavalcaselle[7]) und Giovanni Morelli-Lermolieff zu der Annahme geführt, der Peruginoschüler Sinibaldo Ibi sei an dem Bilde beteiligt. Das Bild ist in der Ausführung freilich flüchtiger als die besseren Arbeiten Eusebios, aber selbst die Annahme einer untergeordneten Mitwirkung dieses wenig bedeutenden Provinzmalers, dessen Stil ein ganz anderer ist, muß zurückgewiesen werden. Wenn Meister Eusebio sich bei der Ausführung des Bildes als säumig erwies, da er seinen Klienten drei Jahre lang warten ließ, so war dieser wiederum ein säumiger Zahler, der im Jahre 1514 noch mit 5 Dukaten des ausbedungenen Honorars im

7) Crowe-Cavalcaselle, engl. Ausgabe, Bd. V, Ed. Borenius, London 1914, p. 459 f. — (Morelli) Lermolieff, Die Galerie Berlin.



Rückstande war und deshalb von Eusebio vor das Tribunal des Cambio zitiert wurde [8]).

Derselben Schaffensperiode unseres Meisters entstammt die »Madonna degli Alberetti« der Peruginer Pinakothek (Saal 17, Nr. 15), ein Bild, das sich einst in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Benedetto befand und wegen dessen es, wie es scheint, im Jahre 1508 zu einer Gerichtsverhandlung kam. Der Peruginer Holzschnitzer Giambattista Bastone hatte für die Herrichtung der Holztafel (und wohl auch des Rahmens) bereits 8 Golddukaten erhalten, aber die Arbeit nicht abgeliefert, weshalb Eusebio sich an das Tribunal des Cambio wandte, um die Rückzahlung dieses Betrages zu erlangen. Es ist wahrscheinlich, aber nicht völlig sicher, daß die in Frage stehende Tafel die von der Brüderschaft S. Benedetto in Auftrag gegebene war, weil noch im Oktober 1509 die Brüderschaft dem Maler 3 Fiorini dafür schuldete. In der Gesamtdisposition der Figuren und in der Form des Thrones steht das schöne, tieftonige und sorgfältig ausgeführte Bild unter dem Einfluß von Raffaels Madonna Ansidei. — Das Motiv der thronenden Madonna mit Zypressenbäumchen zur Rechten und zur Linken findet sich in der umbrischen Malerei zuerst bei Gentile da Fabriano (Tafelbild im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum), dann bei Boccati da Camerino (Tafelbild im Museum zu Ajaccio, ehemals in der Sammlung des Kardinals Fesch). Durch Gentile scheint die »Madonna degli Alberetti«, die Bäumchenmadonna, nach Venedig gebracht worden zu sein [9]). Von Malern der Peruginer Schule des 16. Jahrhunderts hat sie außer Eusebio da San Giorgio noch Giovanni Spagna in seiner Altartafel aus S. Girolamo (jetzt gleichfalls in der Peruginer Pinakothek) dargestellt.

Während der Monate Juli und August 1509 bekleidete Eusebio das hohe Amt des Priors von Perugia, und während des ersten Semesters 1510 das des Kämmerers der Malerzunft.

Aus dem Jahre 1512 besitzen wir dann wieder ein hervorragendes Werk seines

[8]) Von den Tribunalen der Zünfte in Perugia war das der Uditori del Cambio das angesehenste. Nicht nur Zunftstreitigkeiten, sondern alle möglichen Zivilprozesse wurden vor dem Tribunal des Cambio ausgetragen. Zwei Auditoren, die je ein halbes Jahr im Amt blieben, führten den Vorsitz, und ein Notar fungierte als Sekretär. Die vor den Auditoren des Cambio geschlossenen Verträge hatten schon seit 1342 die Bedeutung eines »pubblico istrumento«, und die von ihnen herrührenden Urteilssprüche, »licenze«, waren denen der Peruginer Kurie gleich geachtet. Ein Breve Papst Sixtus' IV. von 1482 bestätigte die Privilegien dieses Tribunals (abgedruckt bei Marchesi, »Il Cambio di Perugia«, Prato 1853, S. 319—321). Die uns noch in großer Zahl erhaltenen »Libri degli Uditori« (478 Bände von 1478—1816 reichend), die »Atti giudiziari« (163 Bände von 1467—1775 reichend) und die »Registri d' amministrazione del Cambio« (231 Bände, von 1421—1817 reichend) geben ein höchst anschauliches Bild von der Vielgestaltigkeit seines Wirkens und zeigen, daß auch sonst Peruginer Künstler sich häufig und gern bei Streitigkeiten mit ihren Auftraggebern und aus andern Anlässen an das Tribunal des Cambio wandten, um zu ihrem Rechte zu gelangen. (S. über das Archivalische: G. Degli Azzi in »Gli Archivi della Storia d' Italia«, 1902, fasc. 1, über die Gerichtsbarkeit der Zunfttribunale: Antonio Briganti in »Le Corporazioni delle Arti nel Comune di Perugia«, Perugia, 1910, S. 110—159.

[9]) s. P. Molmenti und G. Ludwig, »La Madonna degli Alberetti« in »Emporium«, Bergamo, August 1904, S. 109—120.



Pinsels in einer Madonna auf dem Throne mit den Heiligen Johannes Evangelista, dem Apostel Andreas, Nikolaus und Antonius von Padua, in Matelica bei Fabriano (S. Francesco). Auf der höchsten Stufe des Thrones der Himmelskönigin ist der Name des Stifters verewigt: DIONYSIUS. PETRI. BERTI. FACIUND[UM]. CURAVIT, auf der untersten Signatur und Datum: 1512. EUSEBIO. DE. SCO. GEORGIO. PERUSINUS. PINXIT. Nächst der Anbetung der Könige von 1505 ist dieses Bild das schönste des Meisters; in Einzelheiten, wie dem Täuferknaben, gemahnt es an das Bild in S. Andrea zu Spello, aber es ist lichter und heller in der Färbung, die fein abgetönt ist. Auf den drei Tafeln der Predella sind Wunder des heiligen Antonius von Padua dargestellt: die Heilung des zornigen Jünglings, der sich den Fuß, mit dem er nach seiner Mutter gestoßen, abgehauen hatte, die Fischpredigt und das Hostienwunder des heiligen Franziskaners.

Am 26. September 1513 verpflichtete sich unser Meister, für die Witwe des Antonio di Carlo Berardelli nach dessen Testamentsverfügung ein Tafelbild, den thronenden Antonius Abbas zwischen den Heiligen Franz und Bernhardin von Siena zu malen. Aus der Kirche S. Francesco al Prato zu Perugia, für die es bestimmt war, ist auch dieses Bild in die Peruginer Pinakothek gelangt (Saal 17, Nr. 16). In der Formengebung nähert es sich mehr als alle andern Werke unseres Meisters der Art Peruginos, in der Ausführung ist es flüchtig, in der Farbe ohne Reiz.

Damit ist die Reihe der unzweifelhaft sicheren Arbeiten Eusebios erschöpft. Als ein nahezu sicheres Werk des Meisters darf eine Madonna mit dem Kinde in der Kirche S. Giovanni zu Matelica angesehen werden, eine kleine Tafel, die an das oben erwähnte Bild von 1509 (Madonna mit vier Heiligen) in der Pinakothek zu Perugia erinnert. — Schwächer in Zeichnung und Kolorit, das dunkel und monoton und hart in den Schatten ist, aber ganz in seinem Stile ist ein wohl aus dem zweiten Dezennium des 16. Jahrhunderts stammendes Tafelbild der Madonna mit Sebastian und Magdalena am Anfange des rechten Seitenschiffes von S. Pietro in Perugia. — Als gleichfalls fast sichere Werke dieser Zeit seien noch erwähnt zwei rechteckige Tafeln aus dem Oratorium der Brüderschaft von S. Benedetto (jetzt in Saal 18, Nr. 41 und 43 der Pinakothek zu Perugia), die Pestheiligen Sebastian und Rochus darstellend.

Im Jahre 1514 gibt ihm der Peruginer Maler und Bildschnitzer (?) Polidoro di Stefano Ciburri den Auftrag, ein Leinwandbild der Madonna zu malen, über dessen Ausführung und Verbleib wir nichts wissen.

Im 2. Semester 1516 bekleidet er wiederum das Amt des Kämmerers im Auftrage der Peruginer Malerzunft, und zum letzten Male im 2. Semester 1526. Im Mai des nächsten Jahres erhält er ein anderes wichtiges bürgerliches Ehrenamt; er wird zum Mitgliede der für jeden der fünf Rioni (Stadtteile) von Perugia ernannten Hundertmännerbehörde gewählt. Daß er auch in seinen letzten Lebensjahren noch künstlerisch tätig war, erfahren wir lediglich aus Urkunden. Im Jahre 1530 gibt eine Urkunde des Cambio-Archives an, daß er zwei Engel mit vergoldeten Leuchtern gefertigt hatte,



die vor den Säulen des Hauptaltars der Confraternità di S. Benedetto aufgestellt wurden — wahrscheinlich Arbeiten aus Holz oder polychromem Stuck; noch Siepi erwähnt dort ein Stuckornament in Flachrelief mit verschiedenen Engeln und Fruchtkränzen [10]). Eine andere Arbeit ähnlicher Art war das 1525 gefertigte Relief eines S. Rochus für Antonio di Rosato aus S. Martino in Colle bei Perugia, und vielleicht auch die Darstellung eines Arztes als Abzeichen einer Apotheke.

Der Reihe der oben angeführten sicheren Werke Eusebios können noch zwei ihm von Urbini mit Recht zugeschriebene Arbeiten angegliedert werden: ein kleines Madonnenbild in S. Giovanni zu Matelica, das an das bereits erwähnte Bild von 1509 (Madonna mit vier Heiligen) in der Pinakothek zu Perugia erinnert. — Schwächer in Zeichnung und Kolorit, das dunkel und monoton und hart in den Schatten ist, aber ganz in seinem Stil ist ein Tafelbild der Madonna mit Sebastian und der Magdalena am Anfange des rechten Seitenschiffes in S. Pietro zu Perugia. — Ihm nahe steht eine irrtümlich auch Pinturicchio zugeschriebene Anbetung der Könige im Dome zu Gubbio, ein Tafelbild mit dem Datum 1513 im Rahmen. — Von einem Nachahmer Eusebios dürften die Heiligen seitlich vom Altar in der Cappella delle Rose in S. Maria degli Angeli bei Assisi herrühren.

Die Zuschreibung des Freskobildes des Abendmahls Christi in S. Onofrio zu Florenz, die Urbini neuerdings auf Grund zweier Uffizienzeichnungen versuchte [11]), ermangelt der Begründung. Außer dem sehr einheitlichen Gesamteindruck des Freskobildes, der durchaus peruginesk ist, und der Technik, die mit der bei Perugino üblichen übereinstimmt, ist die Entlehnung einzelner Züge aus früheren Schöpfungen Peruginos ganz unverkennbar. So ist der Kopf des Apostels Petrus aus dem Ölbergbilde entlehnt, das Perugino Anfang der neunziger Jahre des Quattrocento für das Florentiner Jesuatenkloster gemalt hat, und dem herbeifliegenden Engel auf letzterem Bilde gleicht bis ins einzelne der Engel auf der im Hintergrunde des Freskos dargestellten Ölbergszene, nur im Gegensinne, wie Perugino überhaupt seine Entlehnungen aus dem eigenen Formenschatz in dieser Weise zu verheimlichen liebte. Der Kopf des Erlösers auf dem Fresko ist im Ausdruck und im Typus den Christusköpfen früherer Werke Peruginos und auch dem Kopfe des Täufers auf des Meisters Madonnenbilde in der Tribuna der Uffizien verwandt. Schließlich besitzen wir noch in den beiden von Urbini dem Eusebio zugeschriebenen Uffizienzeichnungen vorbereitende Studien des Meisters selbst. Diese Zeichnungen hielt man früher irrtümlich für Kopien aus dem Fresko, von der Hand des Lucantonio de Ubertis, der die Vorlage für eine freie Kuperfstichwiederholung des Freskos gefertigt hat, die das Gothaer Museum als einziges Exemplar besitzt. Die eine dieser Zeichnungen zeigt den Apostel Petrus links neben einem bartlosen Jüngling ohne Mantel, der die linke Hand leicht erhebt und mit der Rechten einen Becher umfaßt. Während die Figur des Petrus

[10]) Siepi, op. cit. S. 295.

[11]) Marzocco (Florenz) 1913, Nr. 47.



mit geringfügigen Abänderungen in das Fresko übernommen wurde, ist hier aus dem bartlosen Jüngling der bärtige Apostel Jakobus der Ältere geworden, der mit einem bis auf die Füße herabfallenden Mantel bekleidet ist und die linke Hand auf den Tisch stützt. Für diese linke Hand finden wir auf der Skizze noch zwei Einzelentwürfe in der ursprünglichen und der definitiven Fassung. Daß es sich um eine Studie und nicht um eine Kopie aus dem Fresko handelt, zeigt ein Blick auf die Beine des jungen Apostels auf dem ersten und der beiden Apostel Andreas und Petrus auf dem zugehörigen zweiten Zeichnungsblatt der Uffizien. Der Künstler hat sie nackt gelassen, unzweifelhaft, weil er sich die Bewegungen der später mit einem Mantel bekleideten Gliedmaßen vorher klarmachen wollte. Ein Vergleich mit den sicheren Zeichnungen Peruginos ergibt schließlich, daß auch die beiden genannten Blätter zu dessen eigenhändigen Entwürfen gezählt werden müssen, mit denen sie die charakteristische, stark schattierende Schraffierung durch Kreuz- und Querstriche, die eigentümlichen Faltenaugen, die Festigkeit der Umrisse und die energische Betonung des Knochengerüstes an Händen und Füßen verbinden [12]).

Verschollen sind ein Tafelbild und ein Gemälde auf Leinwand, die Madonna darstellend, von dem Architekten und Steinmetzen Polidoro di Stefano Ciburri für die Kirche S. Giovanni del Fosso im Jahre 1514 in Auftrag gegeben. — Zeichnungen, die unserem Meister mit Sicherheit zugeschrieben werden könnten, sind bisher nicht nachgewiesen worden. Ein Frauenkopf, der an die heilige Katharina auf dem Bilde der Madonna mit vier Heiligen in der Peruginer Pinakothek erinnert, befindet sich im Musée Wicar in Lille. Von Urbini werden ihm noch zwei Reiter im Venezianer Skizzenbuche, den Hintergrundfiguren auf der Anbetung der Könige in der Peruginer Pinakothek ähnlich, zugewiesen.

Bis zum Jahre 1540 können wir Eusebios Lebensschicksale verfolgen. Am 31. Oktober des Jahres 1536 macht er, erkrankt, sein Testament, verlangt in S. Domenico zu Perugia bestattet zu werden, hinterläßt Legate für seine Gattin Giulia und ernennt zur Universalerbin seine Tochter Maddalena, die mit einem gewissen Girolamo di Narduccio verheiratet war. Andere Kinder hat er nicht gehabt. Der

---

[12]) Für die Datierung des Abendmahls in S. Onofrio gibt einen Anhaltspunkt die von einem Schüler Peruginos, vielleicht Gerino da Pistoja, im Jahre 1500 verfertigte Kopie auf einer Predellentafel des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, die, wie ich nachwies (Gesch. der Perug. Malerei S. 180), zu Peruginos Madonna in Glorie mit vier Heiligen in der Peruginer Pinakothek gehört. Vor dem Jahre 1500 wird dieses schwächere, aber des Meisters nicht unwürdige Fresko angesetzt werden dürfen. Zum erstenmal ist Schmarsow für die Zuschreibung des Freskos an Perugino eingetreten: »Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz«, im »Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen« 1884, S. 207—231. — Crowe-Cavalcaselle halten das Wandbild in der Hauptsache für Werkstattarbeit, an der Peruginos Schüler Giannicola Manni, Eusebio da San Giorgio und Gerino da Pistoja beteiligt sein sollen: »Gesch. der ital. Malerei«, deutsche Ausgabe Bd. 4, 1. Hälfte, S. 260—261. — Wir schließen uns der Meinung Prof. P. N. Ferris an, der, vom Studium der beiden Zeichnungen ausgehend, die Erfindung und die Ausführung des Ganzen Perugino zuschreibt: »Disegni del Perugino per il Cenacolo di Fuligno«, in »Miscellanea d' Arte« 1. Bd., 1908, S. 121—129.



Wert seiner Hinterlassenschaft und seine urkundlich überlieferten zahlreichen Häuser- und Güterkäufe lassen darauf schließen, daß er in guten Vermögensverhältnissen lebte. Als er im 1. Semester 1537 zum letzten Male das Amt des Kämmerers in der Malerzunft bekleidete, war er sicherlich schon hochbetagt. Wann er vom Tode ereilt wurde, steht nicht fest. In den noch erhaltenen Totenbüchern der Sakristei von S. Domenico findet sich sein Name nicht. Vielleicht starb er nach dem Jahre 1540, als es infolge des Interdiktes, das Papst Paul III. über Perugia verhängt hatte, verboten war, die Toten in den Kirchen zu bestatten.

Eusebio da San Giorgio gilt seit den Tagen Vasaris als Schüler Peruginos, ist aber, wie gezeigt wurde, weit mehr von Pinturicchio abhängig. Mit lebhaftem Schönheitssinn begabt, sucht er auch Raffael nachzueifern. In der Zeichnung korrekt, in der Durchführung seiner Bilder sehr sorgfältig, bevorzugt er tieftonige Farben, vor allem ein starkes, eigenartiges Rot, und verleiht seinen schlanken, anmutig bewegten Figuren den Charakter einer weich-träumerischen Schwermut. Neben Spagna ist er, von Raffael natürlich abgesehen, der bedeutendste Meister der an Perugino und Pinturicchio anknüpfenden Peruginer Malerschule.

Bibliographie.

Monographien:

Vasari, Vite, Ed. Milanesi, 1877—85, Bd. III, p. 596. — Deutsche Ausgabe, Ed. Gronau-Gottschewski, Bd. IV (1910), p. 46, 80 f.

Morelli, Giovanni Battista, Brevi Notizie delle pitture etc. di Perugia, Perugia 1683, p. 26, 163.

Lancellotti, Ottavio, Scorta Sagra, Ms. der Biblioteca Comunale zu Perugia, c. 226 t.

Crispolti, Cesare, Perugia Augusta, Perugia 1648, p. 133.

Pascoli, Leone, Vite de' Pittori etc. Perugini, Perugia 1737, p. 54—56.

Mariotti, Annibale, Lettere pittoriche Perugine, Perugia 1788. p. 206, 208, 332—3.

Mariotti und Vermiglioli, Aggiunte manoscritte alle Vite del Pascoli, Ms. der Biblioteca Comunale zu Perugia, p. 64.

(Modestini, P.), Descrizione della Chiesa di S. Francesco a Perugia, Perugia 1787, p. 10—11.

Orsini, Baldassarre, Vita di Pietro Perugino, Perugia 1804, p. 282—284.

Derselbe, Guida di Perugia, Perugia 1784, Register.

(Galassi, P.), Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia, Ed. terza, Perugia 1792, p. 53—54.

Lanzi, Luigi, Storia pittorica della Italia, Pisa 1815, Bd. II, p. 33.

Siepi, Serafino, Descrizione topologica-istorica della Città di Perugia, Perugia 1822, Bd. I, p. 192, 228, Bd. II, p. 592, 599, 600.

Gambini, R., Guida di Perugia, Perugia 1826, p. 43—44, 94.

Mezzanotte, Antonio, Della Vita e delle Opere di Pietro Vannucci, Perugia 1836, p. 241—246.

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Max Jordan, Bd. IV (1871), p. 358—361. — Englische Ausgabe von Tancred Borenius, Bd. V (1914), p. 459 f.

Cavalcaselle, G. B., und Morelli, G., Catalogo delle opere d' arte nelle Marche e nell' Umbria, 1861—62, Bd. 2, der »Gallerie Nazionali Italiane«, Rom 1896, p. 281 f., 289, 294, 326—327.

Passavant, I. D., Raphael d'Urbin, Paris 1860, p. 477—479. Ferner deutsche und ital. Ausgabe.

Guardabassi, Mariano, Indice-guida dei Monumenti dell' Umbria, Perugia 1872, p. 29, 103, 156, 169, 176, 237, 362.



Rossi-Scotti, G. B., Guida illustrata di Perugia, Ed. III, Perugia 1878, p. 67, 110, 111.
Cristofani, Antonio, Storia della Chiesa e del Chiostro di S. Damiano, Ed. III, Assisi 1882, p. 136—137.
Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei Bd. II, 1882, p. 249.
Morelli, Giovanni, Le Opere dei Maestri Italiani etc., Bologna 1884, p. 330. Die Galerie zu Berlin, Kunstkritische Studien, Berlin (Reg.).
Lucarelli, O., Memorie e Guida storica di Gubbio, Città di Castello 1888, p. 551.
Lupattelli, Angelo, Storia della Pittura in Perugia, Foligno 1895, p. 44—45.
Burckhardt, Jakob, Cicerone, 10. Aufl., 1910, Bd. II, p. 743.
Magherini-Graziani, Giovanni, L'Arte a Città di Castello, Città di Castello 1897, p. 219—234.
Symonds, M., und Duff-Gordon, L., The Story of Perugia, London 1898, p. 171, 234, 259, 262, 263.
Fumi, Luigi, Inventario e Spoglio dei Registri della Tesoreria Apostolica di Perugia e Umbria, Perugia 1901, p. 121, 126.
Borghesi e Banchi, Nuovi Documenti per l' Arte Senese, Siena 1898, p. 390 f.
Ricci, Corrado, Pintoricchio, engl. Ausgabe, London 1902. Reg. ital. Ausgabe, Perugia 1912. Reg.
Lupattelli, Angelo, Catalogo dei quadri della Pinacoteca Vannucci in Perugia, Perugia 1904, p. 37, 38, 41, 42. — La Pinacoteca Vannucci illustrata, Perugia 1909, p. 43 f.
Bonacci-Brunamonti, Alinda, Ricordi di viaggio, Florenz 1905, p. 263.
Catalogo della Mostra di Belle Arti in Macerata, Macerata 1906, p. 77.
Manzoni, Luigi, Statuti e Matricola dell' Arte dei Pittori delle Città di Firenze, Perugia e Siena, Rom 1903, p. 60, 65.
Catalogo della Mostra dell' Arte antica senese, Siena 1904, p. 338.
Catalogo della Mostra d' antica arte umbra, Perugia 1907.
Berenson, Bernhard, Central Italian Painters, London 1909, p. 164.
Bombe, Walter, Geschichte der Peruginer Malerei in »Italienische Forschungen«, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 5. Bd., Berlin 1912, s. Reg.
Venturi, Adolfo, Storia dell' Arte Italiana, Mailand, Bd. VII, 2. Teil, 1913, s. Reg.
Jacobsen, Emil, Die umbrische Malerei usw., in »Zur Kunstgeschichte des Auslandes«, Heft 107, Straßburg 1914, p. 123.

Zeitschriften:

Archivio Storico Italiano, Ser. III, Florenz 1865, p. 5 ff. (Antonio Cristofani, Notizia di Dono dei Doni pittore). 1880, p. 461—462 (Gustavo Frizzoni, L' Arte dell' Umbria, rappresentata nella nuova Pinacoteca di Perugia).
L' Apologetico, Perugia 1864, p. 458, 1865, p. 378, 1866, p. 440, 449 (Luigi Manari, Cenno Storico ed Artistico della Basilica di S. Pietro).
Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft II, 1869, p. 276 (Mündler).
Giornale di Erudizione Artistica, Perugia 1872 f., Bd. I, p. 128, III, 15—18 (Adamo Rossi).
Nuova Rivista Misena, Arcevia 1892, Bd. V, p. 147, 1894, Bd. VI, p. 49.
Archivio Storico dell' Arte, Bd. X, 1897, p. 20.
Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. V, 1882, p. 149, 172, Bd. XXXIII, 1910, p. 209.
Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana Bd. II, 1899, p. 218.
L' Umbria, Perugia 1902, Nr. 7, 8, p. 53—55 (G. Degli Azzi, Notizie per servire alla Storia dell' Arte in Perugia, auch einzeln erschienen unter dem Titel: Il Collegio del Cambio, in der Serie Perugia illustrata, Heft 3, Perugia 1902, p. 15—16).
Emporium, Bergamo 1904, Agosto, p. 110 ff. (Molmenti, Pompeo, und Ludwig, Gustavo, La Madonna degli Alberetti).
Rassegna d' Arte, Mailand 1907, p. 118, 1913, Dezember, Beilage p. V.
Augusta Perusia, Perugia 1906, Bd. I, p. 33—40, 49—57, 65—69 (Giulio Urbini, mit Bibliographie, die benutzt und ergänzt wurde).



Chronologischer Prospekt.

(Regesten und Dokumente auf Grund nachgelassener Urkunden-abschriften des Professors Adamo Rossi in Perugia und eigener archivalischer Forschungen.)

1491, 12. Oktober. Eusebio da S. Giorgio und sein Bruder Niccolo kaufen eine Werkstätte unter dem eigenen Hause.

Rog. Mariotto Calcina, Prot. 1491, c. 189 (Archivio Notarile, Perugia).

1493, 11. April. »Per la monta di la depentura di la tavola di S. Benedetto, quale ha posta in chiesa presso a la porta ... per l'ingessatura e imbiancatura del tabernacolo« schuldet ihm das Kloster S. Pietro in Perugia 10 Fiorini, 10 Soldi und 10 Denari.

Don Luigi Manari, Doc. dell' Archivio di S. Pietro a Perugia N. XXIV in »Apologetico« (Perugia, 1864).

1494, 1. Semester. Bekleidet das Amt des Kämmerers für die Peruginer Malerzunft.

Registri degli Offici XIII c. 16 f. (Archivio Comunale, Perugia.)

1495, 8. März. Fungiert als Zeuge bei dem Kontrakt zwischen dem Kloster S. Pietro zu Perugia und Pietro Perugino wegen des Altarwerkes für die Klosterkirche.

Mag. Petri pictoris locatio ancone altaris maioris monasterii =

1495. Di vero ottava mensis Martii. Actum Perusie in dicto monasterio S. Petri presentibus Eusepio Jacobi de Perusio P. S. S. et Johanne Francisci Ciambelle de Perusio P. S. testibus etc. Reverendissimus in Chripsto pater dopnus Lactantius de Florentia abbas monasterii S. Petri de Perusio ordinis S. Benedicti congregationis S. Justine nec non dopnus Benedictus de Senis et dopnus Daniel de Perusio eiusdem ordinis sindici et procuratores dicti monasterii de licentia etc. ditti domini abbatis presentis et consentientis et quilibet eorum per eos et eorum successores obligando res et bona dicti monasteri etc. pro infrascriptorum omnium observatione condusserunt et locaverunt spectabili viro magistro Petro Christofori de Castro Plebis pictori excellentissimo presenti, acceptanti pro se et suis ad pingendam et ornandam tabulam sive anconam maioris altaris ditte ecclesie S. Petri hoc modo videlicet: In campo sive quatro ipsius tabule Ascensionem domini nostri HJesu Chripsti cum figura et imagine gloriosissime Virginis Marie et XII apostolorum cum aliquibus angelis et aliis ornamentis secundum quod in facto cognoverit oportunum. In circulo vero superiori pingatur figura sive immago Dei Patris omnipotentis cum duobus angelis ad latus substinentibus circulum: predulam autem ad pedes istoriatam pictam et ornatam ad voluntatem domini Abbatis pro tempore existentis. Colupne autem et cornices et totum ornamentum ipsius tabule ornare debeat ad aurum finum et azzurrum ultramarinum finum et alios finos colores secundum quod magis convenerit. Ita quod



ditta tabula sive ancona a capite usque ad pedes sit bene ac diligenter depitta ornata et deaurata ut supra ad usum boni sufficientis et legalis ac perfecti magistri infra tempus duorum annorum cum dimidio proxime futurorum omnibus ipsius mag. Petri sumptibus et expensis. Que omnia et singula prefatus magister Petrus facere tenere, attendere et observare promisit ditto domino abbati pro ditto monasterio recipienti sub penis infrascriptis et obligatione omni suorum bonorum mobilium et stabilium presentium et futurorum. Et hoc fecit dictus mag. Petrus pro eo quia prefatus Reverendissimus pater Abbas per se etc. promisit et convenit eidem mag. Petro presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus solvere et cum effectu numerare pro sua pictura mercede coloribus auro et aliis necessariis et opportunis ad perfectionem ditte picture et ornamenti ditte tabule ducatos auri larghos 500 solvendos infra 4 annos incipiendos a die quo inceperit dictam picturam videlicet anno quolibet quartam partem. Non tamen venire intelligatur in ditto coptumo cassa que circundat dictam tabulam neque ornamenta posita in sumitate ditte casse etc. Salvi veniat corpus ipsius tabule cum suis ornamentis. Renuntiantes etc. pena dupli etc. promisit facere etc.

Rog. P. Paolo di Bartolomeo = Prot. 1486 a 1497 = p. 119 ex lib. contr. No. 15 p. 119.

Veröffentlicht von L. Manari in der Peruginer Zeitschrift »Apologetico« Band IV, 1866, p. 440—441. — Milanesi (Vasari III, p. 611) und Schmarsow (Pinturicchio in Rom, p. 99) geben fälschlich als Datum 1496 an.

1496, 6. Mai. Mietet gemeinsam mit vier andern Künstlern eine Werkstätte.

Nobilis vir Johannes Raynerius quomdam Ludovici Giliocti de Acerbis (?) de Perusio Porte Heburnee per se etc. dedit et locavit ad pensionem et nomine pensionis

Ludovicho magistri Angeli,
Sinibaldo Ivonis,
Berto Johannis,
Latantio Johannis,
Eusebio Jacobi

pictoribus civibus perusinis presentibus, stipulantibus recipientibus pro se etc. unam domum sitam in civitate Perusii in Porta Heburnee et parrochia Sancte Marie de Merchato etc. per tempus unius anni hodie incipiendi et finiendi ut stipulatur etc. pro pretio florenorum quinque ad bolonenos quadraginta pro floreno etc.

Rog. Rubino di Giacomo = Prot. 1494—96 c. 298 = (Archivio Notarile, Perugia).

1499, 16. Juni. »Nicolaus et Eusepius filii quondam Jacobi Christofori aromatarii dicti de S. Giorgio nomine proprio et Magdalene eorum matris« versprechen dem Goldschmiede Bevignate di Gabriele, Gatten ihrer Schwester Lucrezia, eine Mitgift von 200 Fiorini für diese.

Rog. Vittorio di Matteo, Prot. 1495—99, c. 264 t. (Arch. Not. Perugia.)



1500, 17. Juni. Die Prioren des Hospitals bestätigen, ihm 21 Fiorini und 50 Soldi für ein Altarbild zu schulden, das sie in die Kirche S. Maria Maddalena in Castiglione del Lago gesandt haben. Das 1500 datierte Bild stellt die thronende Madonna zwischen S. Antonius Abbas und Maria Magdalena dar.

(1499.) »Uspio de Giapocho pentore de contra de' avere insino a di XVII de giugno 1500 Fl. XXI s. L a bol. 40, sonno per pengnettura de una tavola de altare per noie a la redità de Bartolomeo de Senso da Chastiglione Chiogino, la quale tavola fu mandata per Matteo mulattiere in Santa Maria Madalena nel ditto chastello e posto de la reditta in quaterno.«

Archivio dello Spedale, Registro 1497—1500 segnato D c. CCCV.

1501, 30. April. Eusebio und Berto di Giovanni empfangen für 4 bemalte Trompetenfähnchen 16 Fiorini.

Bertus Johannis et Eusepius Jacobi, cives perusini pictores ... pro pictura quatuor pennonum tubarum —. F. 16.

Tesoreria di Perugia e dell' Umbria. (R. Arch. di Stato, Roma. Busta 27 N. II. 1511—01, c. 85.) Fumi, Inv. e Spoglio p. 121.

1502, 25. Februar. Ein gewisser Vito di Lorenzo verkauft an Eusebio und dessen Bruder Niccolo di Giacomo ein Stück Land in der Gegend von Papiano bei Perugia. (Rog. Mariotti Calcinae, Prot. 1502, c. 71. (Archivio Notarile, Perugia.)

1504, 24. Februar. Der Peruginer Magistrat läßt ihm unter Hinweis auf eine Notiz in einem (nicht mehr vorhandenen) Rechnungsbuche 2 Fiorini und 32 Soldi anweisen.

Annali Decemvirali 1504 c. 109 (Archivio Comunale, Perugia).

1504, 4. November. Erwirbt Ländereien in Papiano bei Perugia.

Rog. Vincentii Caroli, Prot. 1504—1507, c. 19. (Archivio Notarile, Perugia.)

1505, 7. Januar. Gemeinsam mit seinem Bruder, dem Speziale (Gewürzkrämer) Niccolo — sein Vater Cristoforo di Jacopo ist bereits tot — verpachtet er ein Stück Land.

Rog. Jacobi Christophori Jacobi, Prot. 1505, c. 31. (Arch. Not. Perugia.)

1505, 2. April. Verspricht, einem gewissen Cesarino di ser Cola eine Summe Geldes zu zahlen.

Rog. Jacobi Christophori Jacobi, Prot. 1505, c. 446. (Arch. Not. Perugia.)

1505. Datiert eine Anbetung der Könige, einst in S. Agostino, jetzt in der Pinakothek zu Perugia.

1506, 6. März. Verpflichtet sich, einem gewissen Bartolomeo di Lorenzo di Raffaele für dessen Altar in S. Agostino zu Perugia ein Altarbild zu malen.

Eusepius olim Jacobi dictus da san Giorgio de Perusio porte s. Angeli sponte et ex certa scientia et non per errorem per se etc. obligando se etc. promisit ac convenit Bartolomeo Laurentii Rafaelis de Perusio porte s. Angeli presenti etc. pingere unam tabulam existentem super altare dicti Bartolomei et suorum existenti in



ecclesia S. Augustini et in ea pingere una Madonna a sedere col figliolo in collo et uno san Pietro et uno san Paulo collo ornamento simile a la tavola de l'altare de ser Berardino de ser Angelo existente in dicta chiesa a uso de bono et legale majestro et la predella de dicta tavola depengerla come parrà a dicto Eusepio, la quale tavola dictus Bartolomeus promette darla ad Eusepio si che esso Eusepio non abbia se non a pegnere et ornare. Et hoc fecit quia dictus Bartolomeus heres Angeli sui fratris carnalis per se etc. obligando se etc. promisit et convenit dicto Eusepio pictori pro dicta pictura et ornamento dare solvere et cum effectu numerare florenos quatraginta ad rationem XL bologninorum pro quolibet floreno videlicet florenos undecim ad dictam rationem in pecunia numerata ad banchum heredum dicti Angeli et florenos viginti quinque ad dictam rationem in bonis stabilibus hereditatis dicti olim Angeli videlicet in una domo posita in pertinentiis castri montis abbatis in vocabulo el borgo etc. in una petia terre arata et olivata posita in pertinentiis dicti castri in vocabulo vignate et unam petiam terre positam in fonte de coda etc. ascendentem ad dictam summam de 40 fl. — — — — iuxta extimationem faciendam per duos bonos homines eligendos etc. de quibus XV florenis dictus Eusepius fuit confessus habuisse florenos quatuor et solidos quatraginta etc.

Rog. Jacobi Cristofori Prot. 1506 c. 175. Arch. Not. Perugia.

1507, 24. März. Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, verspricht, Eusebio 100 Dukaten, wahrscheinlich für die Ausführung des von Pinturicchio übernommenen Altarbildes für S. Andrea in Spello zu zahlen.

Borghesi und Banchi, »Nuovi Documenti per la Storia dell' Arte Senese«, p. 390 f.

1507. Datiert und signiert zwei Fresken im Kreuzgang von S. Damiano bei Assisi: Verkündigung und Stigmatisation des hl. Franz: Eusebiüs Perusinus Pinxit A. D. MDVII.

1508, 18. Februar. Übernimmt von Donna Leonarda Baglioni den Auftrag, für ihre Kapelle in S. Pietro zu Perugia ein Altarbild zu malen, eine Anbetung der Könige und Darstellungen der hl. Christina auf der Predella.

Nobilis Domina D. Leonarda uxor olim nobilis viri Oliveri de Baleonibus per se etc. dedit et locavit ad pingendum et ornandum Eusepio Jacobi da San Giorgio unam tabulam cum omnibus suis ornamentis de suo lignamine cum predula infrascriptis pactis videlicet.

Imprimo il ditto Eusepio sia tenuto e obligato e cusì promette a dicta Dompna pengnere in dicta tavola la storia de li magi cum tute loro fighure videlicet cum tute loro fighure videlicet cum tute loro fighure videlicet cum tute . . . . . [13]) Item dicto Eusepio promette a dicta Dompna depengnere nel quadro de dicta tavola dicta istoria cum una figura de San Giorgio e uno San Girolamo in partibus picoli.

Item promette depengnere nella predola de dicta tavola le storie de Sancta Crestena secundo verrano più al proposito o tucte o parte tucte a olio.

[13]) Eine Ecke des Papiers abgerissen.



Item promette depengnere doya profete sopra la tavola nel muro della detta capella da la finestra — — — — — come parerà a li monaci de San Piero.

Item promette dicto Eusepio depengnere la tenda denante a l'altare cum la Madompna in grembo el figliolo morto cum le Marie e san Giovanne a olio.

Item promette depegnere dicta tavola de colori fini azurro oltramarino cum oro fino nel quadro e li ornamenti dove ce vanno.

Item promette dare finita tucta questa tavola per termine de quatro mese proximi che veranno.

Et hoc fecit pro eo quod dicta dña Leonarda pro se etc. ob se etc. promisit et convenit dicto Eusepio presenti etc. pro eius mercede in pretio dicte picture dare et solvere ducatos quinquaginta duos auri hoc modo videlicet tertiam partem in principio dicti laborerii aliam tertiam partem in medio ipsius et residuum finito dicto laborerio.

Bernardino di Ser Angelo, Bastardello. 1508—12, c. 50. Arch. Not., Perugia.

1508, 21. März. Die Peruginer Wechslerzunft zahlt ihm einen Fiorino und 90 Soldi für Malerei und Gold an einem Wappen auf Porta S. Giovanni. Lib. N. c. 12 t. (Arch. del Cambio, Perugia.)

1508, 1. September. Die Confraternità di S. Sebastiano in Perugia überträgt ihm eine Madonna mit vier Heiligen für ihr Oratorium im Rione Porta S. Angelo.

Rog. Venturae Jacobi, Bastardelli 1502—1525, c. 200. (Arch. Not., Perugia.)

1508, 13. Oktober. Die Gattin eines gewissen Alessandro di Fedele läßt einen Notariatsakt über den Verkauf eines Bauerngutes an Eusebio aufsetzen, und dieser leistet eine Teilzahlung von 32 Fiorini.

Rog. Joannis Francisci Petri, Prot. 1507—1508, c. 753. (Arch. Not., Perugia.)

1509, 18. Juni. Don Paolo, Mönch von S. Pietro, zahlt ihm 1 Fiorino und 67 Soldi für die Anbetung der Könige in der Cappella Baglioni (Teilzahlung). Manari, Doc. XXIV der Documenti di S. Pietro, Apologetico, Perugia, 1864.

1509, 23. Juni. Donna Leonarda Baglioni schuldet dem Kloster S. Pietro 11 Minen und 2 Quart Korn, die an Stelle Eusebios der Maler Giannicola di Paolo empfangen hat. (Ibidem.)

1509. Während der Monate Juli und August bekleidet Eusebio das Amt des Priors.

Registri degli Offici XIV, c. 41 t. (Archivio Comunale, Perugia.)

1509, 12. Oktober. Gibt die Katastererklärung über einige in Papiano und Cerqueto bei Perugia erworbene Ländereien ab. Ex libris catas. vet. sig. 23, quat. 4. (Archivio Comunale, Perugia.)

1509, 23. Oktober. Zitiert einen gewissen Francesco Ciambella vor das Tribunal des Cambio, wegen einer ausgebliebenen Zahlung von 3 Fiorini »ex eius promissionis sibi verbo facte pro fraternitate S. Benedicti de Perusia debitricis dicti Eusepii pro pittura unius tabule, videlicet pro residuo«.



Liber citationum 1509, 2. Sem. c. 38. (Arch. del Cambio, Perugia.)

1509, 17. November. Ein gewisser Valerio di Luca bestätigt, von ihm für Feldarbeiten einen Ochsen erhalten zu haben.

Rog. Joannis Francisci Petri, Prot. 1509—1510. (Arch. Not., Perugia.)

1510, 1. Semester. Bekleidet das Amt des Kämmerers der Peruginer Malerzunft. (Registri degli Offici, XIV, c. 43 t.)

1510, 4. Mai. Ein gewisser Giovanni di Agostino quittiert ihm über 10 Fiorini und 23 Soldi, den Preis eines kleinen Stückes Land.

Rog. Joannis Francisci Petri, Prot. 1509—1510, c. 528. (Arch. Not., Perugia.)

1511, 10. Juli. Zahlt an Lorenzo und Angelo Sozi 50 Fiorini.

Rog. Bernardini Ser Angeli in Bastardelli 1508—1512, c. 30 S. (Arch. Not., Perugia.)

1512. Datiert und signiert ein für Dionisio di Pietro in S. Francesco zu Matelica gemaltes Altarbild der Madonna mit den Heiligen Johannes Evangelista, dem Apostel Andreas, Nikolaus und Antonius von Padua: 1512. EUSEBIUS DE. SCŌ. GEORGIO. PERUSINUS PINXIT. Dreiteilige Predella mit Wundern des hl. Antonius von Padua.

1513, 1. Februar. Federico Crescimbeni quittiert ihm über 14 Fiorini.

Rog. Johannis Francisci Petri, Prot. 1513, ad diem. (Arch. Not., Perugia.)

1513, 26. September. Verpflichtet sich, der Costanza di Niccolo de' Graziani, Witwe des Antonio di Carlo Berardelli, laut dessen Testamentsverfügung, ein Tafelbild, S. Antonius Abbas zwischen dem hl. Franz und dem hl. Bernhardin von Siena, darüber die Jungfrau Maria, für 50 Fiorini nach vorgelegter Zeichnung zu malen. Das Bild, einst in S. Francesco al Prato, jetzt in der Pinakothek zu Perugia.

Eusepius Jacobi Christofori aliter da San Giorgio de Perusia porte s. Angeli et parrecie s. Donati sponte et ex sua certa scientia et non per errorem iuris vel facti per se et suos heredes obligando se et omnia eius bona etc. promisit et convenit nobili Domine Constantiae filiae olim Nicolai de Gratianis et uxoris et heredis Antonii quondam Caroli Francisci Berardelli de Perusia ex eius testamento manu ut asseritur ser Victorii ser Mathei de Perusia P. S. S. facere et construere unum quadrum seu tabulam secundum designum quod est in manibus fratris Baldi ordinis s. Francisci conventus in quo tabula sive quadro teneatur depingere seu depingi facere figuram s. Antonii cum la barba in medio manu dextre figuram s. Francisci, manu sinistra figuram s. Bernardini et desuper figuram gloriosissime virginis ad usum boni et legalis [magistri] quae debeatur ipsa finita extimari et sit extimationis quinquaginta florenorum et non minoris pretii et hoc pro satisfactione legati per ipsum Antonium facti etc.

Rog. Mariotti Calcinae in Prot. 1512 ad 14 non cart. ad diem. (Arch. Not., Perugia.)

1514. Der Peruginer Maler und Bildschnitzer(?) Polidoro di Stefano Ciburri



gibt ihm in Perugia ein Leinwandbild der Madonna in Auftrag. (Arch. del Cambio, 1514, Reg. 95, c. 45 t; 153, R. 130, c. 61 r.)

1514, 20. September. Beruft die Maler Fiorenzo di Lorenzo und Sinibaldo Ibi als Sachverständige bei der Streitsache mit Bartolomeo di Lorenzo, wegen einiger nicht den Bestimmungen des Kontraktes entsprechender Figuren auf dem von Bartolomeo di Lorenzo ihm in Auftrag gegebenen Bilde.

1514, die 20. Septembris. »Bartholomeus Laurentii bambacharius ex una et Eusepius Jacobi de San Giorgio pittor ex altera compromiserunt in prudentes viros mag. Florentium Laurentii et Syniboldum Ibi pittores perusinos presentes et acceptantes occasione differentie que esset vel essere posset inter dictos occasione tabule depicte per dictum Bartholomeum in Sancto Augustino in qua fecit certas figuras quas fecit absque sponte eius et voluntate, quibus dederunt plenam licentiam decidendi.«

Rog. Bernardini ser Angeli, Bastardelli 1512—1514 circa finem ad diem. (Arch. Not., Perugia.)

1516, 26. April. Quittiert dem Tommaso di Benozzo über 11 Fiorini, den Preis eines diesem verkauften Pferdes.

Rog. Simonis Francisci Longi, Prot. 1516, c. 149 t. (Arch. Not., Perugia.)

1516, 2. Semester. Bekleidet das Amt des Kämmerers für die Peruginer Malerzunft.

Registri degli Offici XIV, c. 80. (Arch. Comunale, Perugia.)

1521, 14. Januar. Quittiert dem Angelo di Filippo über eine Summe Geldes.

Rog. Hieronymi Bernardini, Prot. 1519—1522, c. 257 t. (Arch. Not., Perugia.)

1521, 18. Mai. Zahlt seinem Schwiegersohn Girolamo di Narduccio 12 Fiorini und 46 Soldi als Teil der 50 Fiorini betragenden Mitgift seiner Tochter Maddalena.

Rog. Petri Pauli Dominici, Prot. 1517—1522, c. 294. (Arch. Not., Perugia.)

1522, 1. Juli. Schließt mit dem Pfarrer von S. Niccolo im Rione Porta S. Susanna einen Vergleich wegen der Grenzen eines Stückes Land in Valiano bei Perugia.

Rog. Vincentii Caroli Valentini, Prot. 1522, c. 157. (Arch. Not., Perugia.)

1522, 16. Oktober. Einigt sich mit Rodolfo di Pietro de' Coli wegen der Grenzen eines Hauses in Valiano bei Perugia.

Rog. cit. c. 287 t.

1525, 8. Januar. Eusebio verspricht, dem Magister Eusterio di Francesco 27 Fiorini für seine Schwester Lodovica zu zahlen (die er schon einmal ausgestattet hatte).

Rog. Nicolai Angeli. Prot. 1515—28, c. 28 t. (Arch. Not., Perugia.)

1525, 15. April. Antonio di Rosato aus S. Martino in Colle bestätigt, ihm 12 Fiorini für ein Relief, den hl. Rochus darstellend, schuldig zu sein.

1525, 15. Aprilis.

»Antonius Rosati Batista de Castro S. Martini in Colle etc. ex certa sui scientia



et non per aliquem errorem iuris vel facti fuit confessus et contentus esse verum et legitimum debitorem Eusebii Jacobi dicti de Sancto Georgio in quantitate duodecim ducatorum auri largorum demptis duobus concessis eidem florenis XX ad rationem XL bologninorum pro floreno sibi debitorum pro pretio imaginis divi Rochi facte de rilievo per dictum Eusepium et dicto Antonio vendite et tradite sub presenti die; qui Antonius dixit emisse dictam imaginem pro Stefano Bertoni de dicto castro pro exsolvendo voto facto per dictum Bartonimum, et de commissione ipsius Stefani, quos XX florenos dictus Antonius per se et suos heredes etc. obligando etc. promisit et convenit dicto Eusebio presenti etc. dare et effectualiter solvere hoc modo, videlicet florenos X hinc ad octo dies et alios decem florenos hinc et per totum mensem maii proxime futurum, pro quo Antonio et eius fratribus ser Leonardus Herculani Ranutii solemniter fidejussit.«

Rog. Simonis Francisci Lungi c. 293 t. (Arch. Not., Perugia.)

1526, 20. Mai. Quittiert dem Pietro di Cristoforo da Castello als Bevollmächtigtem der Emiliana di Pier Jacopo della Staffa über 20 Fiorini, die er für Malereien in einer Kapelle in S. Francesco del Convento empfängt.

Rog. Petri Pauli Joannis, Prot. 1524—27, c. 911 t. (Arch. Not., Perugia.)

1526, 2. Semester. Bekleidet das Amt des Kämmerers für die Malerzunft zu Perugia

Registri degli Offici XIV, c. 143. (Arch. Comunale, Perugia.)

1527, 26. Mai. Wird zum Mitglied der für jeden der fünf Rioni von Perugia ernannten Hundertmännerbehörde gewählt.

Annali Decemvirali 1527, c. 71. (Arch. Comunale, Perugia.)

1528, 16. September. Vermietet auf drei Jahre an einen gewissen Marino di Mariotto aus Collestrada ein Pferd.

Rog. Vincentii Benincasa, Prot. 1525—28, c. 331. (Arch. Not., Perugia.)

1528, 4. November. Simone di Sebastiano quittiert ihm über 9 Fiorini, den Preis eines kleinen Hauses.

Rog. Vincentii Benincasa, Prot. 1525—1528, c. 401 t. (Arch. Not., Perugia.)

1529, 8. März. Kauft von Vincenzio di Giovanni ein Stück Land in der Gegend von S. Sisto bei Perugia.

Rog. Vincentii Caroli Valentini, Prot. 1529—1531, c. 82. (Arch. Not., Perugia.)

1529, 15. März. Ein gewisser Vincenzo di Giovanni quittiert ihm über 11 Fiorini, den Kaufpreis eines Stückes Land.

Rog. Vincentii Caroli Valentini, Prot. 1527—1529, c. 601. (Arch. Not., Perugia.)

1529, 17. März. Ciancio und Troiano, die Söhne seines Bruders Niccolo, verkaufen ihm ein Stück Land (tenimento) in Papiano bei Perugia.

Rog. Vincentii Benincasa, Prot. 1529—1531, c. 75. (Arch. Not., Perugia.)

1529, 25. Juni. Sein Neffe Trojano di Niccolo, Sohn seines Bruders, quittiert ihm über 35 Fiorini und 2 Soldi, die er als Teilzahlung für ein von Eusebio erworbenes Stück Land in der Gegend von Papiano bei Perugia zu erhalten hatte.



Rog. Petri Pauli Joannis, Prot. 1527—29, c. 740 t. (Arch. Not., Perugia.)

1529, 13. August. Sein Schwiegersohn Pietro di Francesco bestätigt ihm den Empfang von 110 Fiorini als Teil der Mitgift der Maddalena, Tochter Eusebios.

Rog. et prot. cit. c. 762 t. (Arch. Not., Perugia.)

1530, 19. Oktober. Gibt der Stadt Perugia eine Anweisung (?) auf 3 Minen Korn und 2 Minen Roggen, »da l'assegna al comune di Perugia«.

Annali Decemvirali 1530, c. 41. (Arch. Comunale, Perugia.)

1530. Fertigt zwei Engel mit vergoldeten Leuchtern, die vor den Säulen des Hauptaltars der Confraternita di S. Benedetto in Perugia aufgestellt werden. (Notiz Adamo Rossis ohne Quellenangabe.)

1535, 2. Oktober. Verkauft eine Mine Land vom Poggio di Sellano (Cerqueto).

Rog. Teseo Baldelli, Prot. 1534—35, c. 157. (Arch. Not., Perugia.)

1536, 8. April. Verpachtet ein Stück Land (la palazzetta) auf 3 Jahre.

Rog. Simonis Francisci Longi, Prot. 1536, c. 139 t. (Arch. Not., Perugia.)

1536, 31. Oktober. Erkrankt, macht er ein Testament, verlangt in S. Domenico zu Perugia beigesetzt zu werden, hinterläßt seiner Gattin Giulia ein Legat und ernennt zur Universalerbin seine Tochter Maddalena.

Rog. Petri Pauli Joannis, Prot. 1536, c. 543. (Arch. Not., Perugia.)

1537, 1. Semester. Bekleidet das Amt des Kämmerers der Peruginer Malerzunft.

(Registro degli Offici XV, c. 36 t.)

1537, 7. Mai. Verkauft an Sebastiano di Meo di Bernardino ein Stück Land vom Poggio di Sellano in Cerqueto für 24 Fiorini.

Rog. Teseo Baldelli, Prot. 1536—37, c. 558. (Arch. Not., Perugia.)

1537, 23. Oktober. Quittiert dem Sebastiano di Meo di Bernardino über 24 Fiorini, den Preis des am 7. Mai gekauften Stückes Land.

Rog. et Prot. cit. c. 671 t. (Arch. Not., Perugia.)

1537, 15. Dezember. Verpachtet auf 5 Jahre ein Stück Land in Papiano.

Rog. et Prot. cit. c. 750 t. (Arch. Not., Perugia.)

1538, 28. April. Vertauscht ein Stück Land mit dem Kloster S. Pietro zu Perugia.

Rog. Petri Pauli Joannis, Prot. 1537—38, c. 87. (Arch. Not., Perugia.)

1540, 30. Oktober. Verkauft an einen gewissen Jacopo di Mariotto di Cola ein Stück Land in der Gegend von Papiano bei Perugia.

Rog. Petri Pauli Joannis, Prot. 1540, c. 334 t. (Arch. Not., Perugia.)





Siegel des Nürnberger Malers Konrad Luckenbach vom J. 1434. Gezeichnet vom Verfasser. Vgl. unten Nürnberger Meisternamen, Nr. 79, lit. d. Die Umschrift des Siegels lautet: S[IGILLVM] CONRAT LVCKENBA[CH].

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

Einleitung.

Die nachfolgenden Meisterlisten umfassen in zwei Abteilungen

A. Nürnberger und Bamberger Meister[1]),

[1]) Von den Nürnberger Meisternamen sind fast ausschließlich Maler (Glasmaler, Kartenmaler usw.), nur vereinzelt Steinmetzen, auch einzelne Schreiber berücksichtigt, dagegen glaubte ich eine größere Reihe urkundlicher Belege für das Gewerbe der Seidennäher (seidenneter) oder Seidensticker aufnehmen zu sollen. Über diese, schon frühe dem klösterlichen Monopol entwachsenen, bürgerlichen Kunsthandwerker, welche für die Kirchen und deren Diener den Schmuck der Paramente und kirchlichen Gewänder zu liefern hatten, sind wir noch wenig unterrichtet. Es ist wohl anzunehmen, daß diese Paramentensticker nicht immer mit Modeln oder nach fremden Vorlagen arbeiteten, sondern vielfach auch selbst jene Ornamente, Bordüren, Zierstücke, Wappenbilder und figürlichen Darstellungen, mit welchen sie die Antependien und liturgischen Tücher der Altäre, die Alben, Manipeln, Dalmatiken, Kaseln, Infuln usw. der bischöflichen und pfarrherrlichen Paramentenschränke bedeckten, entwarfen. Ein solcher Fall, daß Sticker und Zeichner sich in einer Person vereinigten, ist uns ja in unseren Meisterlisten ausdrücklich bezeugt, vgl. Nr. 120. Bekanntlich beteiligten sie sich auch an der Herstellung der für kirchliche und profane Zwecke vielgebrauchten Behang- und Überhangteppiche, wobei Weberei und Stickerei Hand in Hand gingen, indem der Seidennäher die Muster der gewirkten Teppiche durch Stickerei erhöhte oder (in einfacherer Arbeit) umzog.

Anderwärts hießen diese Kunsthandwerker »Seidenhefter«, z. B. am Rhein, wo sich (in Cöln usw.) die größten mittelalterlichen Werkstätten für Seidenstickerei auf deutschem Boden befanden. Auch in Leipzig findet sich diese Bezeichnung. So schrieb der Nürnberger Rat unter dem 14. Februar 1439 an Herzog Friedrich von Sachsen:

»Gnediger herre! als uns eur durchlauchtigkeit verschriben hat von meister Ludecke zu Leipck und Conr[at] Sunntags, seins vettern, eur gnaden seyderhefffter und werkleute, [in parallelen Schreiben vom gl. Tage an einige sächsische Edelleute und den Domherrn Arnold von Heseden zu Minden werden diese beiden Conrat Sunntag von Hildesheim und sein vetter Ludecke, seydensticker zu Leipcik, genannt] und Hannßen Rummels wegen, bei uns zu Nurenberg wonhaftig, etc., das haben wir wol vernommen und tun euern hochgebornen gnaden zu wißen, daz unser gnediger herre, der bischof von Eystet, einen hof bei uns zu Nuremberg hat, darinn sein gnade jetzunt einen castner und amptman hat, genannt Hanns Rummel; derselb Rummel ist unser burger nicht und ist auch in unser versprechnus nicht; wie darum, so haben wir



B. Würzburger Meister.

Eingeteilt in beide Gruppen sind eine Anzahl kleinerer Orte, je nachdem sie ihre künstlerische Zugehörigkeit (welche zumeist mit der politischen übereinstimmt) der einen oder anderen Abteilung zuzuweisen schien.

Die zeitliche Grenze bildete im allgemeinen das Jahr 1500.

Als Quelle dienten für die Nürnberger Meisternamen in erster Linie die Nürnberger Ratsbücher [2]) und Stadtrechnungen im K. Kreisarchive Nürnberg, dann die Protokolle und Kopialbücher des Nürnberger Stadtgerichts, die sog. Libri Conservatorium und Literarum im städtischen Archiv Nürnberg, endlich die Amtsbücher und Protokollbände des kaiserlichen Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg, für die Bamberger und Würzburger Meisterverzeichnisse fast ausschließlich solche Protokolle des kaiserlichen Landgerichtes des Herzogtums Franken, das mit dem fürstbischöflichen Stuhle zu Würzburg, und des Bamberger Landgerichtes, das mit dem bischöflichen Stuhle des hlg. Heinrich verknüpft war [3]). Die Nürn-

euern fürstenlichen gnaden zu sunderm gefallen freuntlichen mit im davon reden und bitten laßen; der hat uns geantwurt: es sei wol also, das im ein truhen mit etwas geraetes zugesandt worden sei. es hab aber der vorgenante unser herre von Eystett, des gnaden er gesworn hab und im gehorsam schuldig sei, im darnach verboten söllich truhen und geraete niemand heraus zu geben on seinr gnaden laub und geheiß und im sei nicht füglich, söllich verpot zu übergeen..... Script. sabato Valentini [1439].«

Bemerkenswert bezüglich der Stellung der »Seidennäher« in Nürnberg zu anderen verwandten Gewerken ist doch auch, daß sie z. B. mit den Malern, Bognern (Schnitzern), Goldschlagern und Glasern ein gemeinsames Zelt (zum Gebrauch im Felde) besaßen. Vgl. hierüber unten die Notiz aus dem Jahre 1465 bei Nr. 82, Anm. am Schlusse.

Bei den Bamberger und Würzburger Meisterlisten erscheinen Maler und Steinmetzen in buntem Wechsel.

[2]) Soweit sie nicht schon von Hampe in seinen »Nürnberger Ratsverlässen« benutzt worden waren.

[3]) Vielleicht sind einige erklärende Worte über die hier genannten drei kaiserlichen Landgerichte (judicia provincialia) willkommen. Wir haben in diesen Reste alter gaugräflicher Gerichtsbarkeit vor uns. Bekanntlich war das karolingische Deutschland (natürlich auch unser Franken) in eine große Anzahl Gaue als unmittelbare königliche Verwaltungsbezirke eingeteilt, an deren Spitze je ein Graf als Vertreter des Königs, des Trägers der obersten Heeresgewalt und Quelle alles rechtlichen Schutzes, stand. Dem unter Königsbann richtenden Grafschaftsgericht war die Bestrafung der schweren Verbrecher und die Entscheidung von Streitigkeiten über das Grundeigentum der Vollfreien vorbehalten. Mit der Verminderung der freien Leute, die in rasch fortschreitenden Umfang von irgendwelchen vogteilichen, grundherrlichen, lehensherrlichen, amtsdienerlichen usw. Abhängigkeitsverhältnissen erfaßt wurden, und insbesondere infolge der gewaltigen, von den deutschen Königen selbst geförderten Vermehrung der Immunitäten, d. h. vom Grafschaftsgericht eximierten weltlichen und geistlichen Territorien, schwand allmählich die Bedeutung des Grafschaftsverbandes, so daß man schon für das frühe Mittelalter von einer förmlichen Auflösung der Gaue sprechen kann. Reste der alten, unmittelbar aus königlicher Verleihung stammenden Gerichtsbarkeit — eben jene »kaiserlichen Landgerichte«, deren es neben den oben genannten fränkischen noch eine ganze Reihe im südlichen Deutschland gab — erhielten sich jedoch als wertvoller Lehensbesitz in den Händen großer Territorialherren. So ist das Bamberger Landgericht aus dem alten Landgericht des Radenzgaues entstanden, während der Bischof von Würzburg es verstanden hatte, eine ganze Anzahl solcher Grafschaften in seiner Hand zu vereinigen; im Hinblick auf diese, herzoglicher Gewalt sich annähernde Machtfülle nannte er sich »Herzog von Franken«, dux Franciae orientalis, und sein Landgericht ein »kaiserliches Landgericht des Herzogtums Franken«. Das »kaiserliche Landgericht des Burggrafentums Nürnberg« endlich hängt unmittelbar mit dem königlichen Gericht der Nürnberger Burggrafen (seit 1192 bekanntlich hohen-



berger Protokollbände befinden sich im K. Kreisarchiv Nürnberg, die letztgenannten beiden Gruppen in den Kreisarchiven Würzburg und Bamberg [4]). Außerdem wurden für beide Abteilungen noch vereinzelte Urkunden und Kodizes herangezogen. Der Fundort ist jedem einzelnen Vortrag beigefügt [5]).

Durch die von Hans Bösch in den Mitteilungen aus dem Germanischen National-museum 1890, S. 25 ff., veröffentlichten Verzeichnisse Würzburger Maler, Bildhauer und Glaser vom 15.—17. Jahrhundert [6]), dann neuerdings ganz besonders durch die Untersuchungen Franz Friedrich Leitschuhs zur Würzburger und Bamberger Kunstgeschichte [7]), ist das Interesse für diese bisher ziemlich nebenhin behandelte fränkischen Provinzen der deutschen Kunstgeschichte wieder stärker erweckt worden. So dürfte unsere Sammlung, welche die von Bösch und Leitschuh beigebrachten biographischen Notizen bezüglich einer Anzahl Bamberger und Würzburger Künstler ergänzt und zahlreiche neue Namen bringt, nicht unwillkommen sein.

Die Zusammenfassung der Nürnberger und Bamberger Meisternamen in eine Gruppe geschah nicht ohne Absicht. Die uns für die Nürnberger Geschlechtergeschichte längst bekannte Tatsache einer alten und lebhaften Freizügigkeit zwischen den Bamberger und Nürnberger Familien [8]) tritt auch auf dem Gebiete der künst-

---

zollerischen Stammes) zusammen. Die deutschen Kaiser hatten solchen in den königlichen Städten sitzenden Gerichten eine konkurrierende Gerichtsbarkeit (insbesondere für den Fall der Rechtsverweigerung) in den nachbarlichen Landgerichten der Territorialherren bezüglich Eigen und hohe Rügen (Verbrechen) zu sichern gewußt, und noch Albrecht Achilles, Markgraf von Brandenburg und Burggraf von Nürnberg, 1440 bis 1486, erhob für sein kaiserl. Landgericht den Anspruch, daß es »durch alle Landgerichte des Reiches« zu richten habe.

Nähere Angaben über unsere Landgerichte bietet jede deutsche Rechtsgeschichte, für das Bamberger und Nürnberger insbesondere die unten bei den Spilern (Nr. 111) angeführte Schrift von Rieder.

Zum Verständnis der in diesen Protokollen gebrauchten Gerichtssprache dürfte die Erklärung einiger häufig wiederkehrender Ausdrücke willkommen sein. So bedeutet vollung die gerichtliche Anerkennung des Anspruches auf eine Sache, dazu gehört ervollen = eine solche gerichtliche Zuerkennung aussprechen. Antworter = Beklagter, bringen = vor Gericht beweisen.

4) Den Herren Vorständen der K. Kreisarchive Würzburg und Bamberg, die mir die Durchsicht dieser Protokolle durch Übersendung nach Nürnberg ermöglichten, spreche ich auch hier den besten Dank aus.

5) Was die Gestaltung des Textes betrifft, so wurde die Schreibung nach den für Herausgabe mittelalterlicher Texte jetzt allgemein befolgten Grundsätzen vereinfacht. Von Abkürzungen werden gebraucht Lgr. = Landgericht, Bgrftms. = Burggrafentums, Hzgtms. = Herzogtums, Kr.-A. = Kreisarchiv, Nbg. = Nürnberg oder Nürnberger.

6) Aus einer jetzt im Germanischen Museum befindlichen, früher C. Becker in Würzburg gehörigen Pergamenthandschrift. Ich habe bei einzelnen Namen der Würzburger Liste auf dieses Verzeichnis mit dem Beisatz »Bösch« und der Seitenzahl verwiesen.

7) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. V, 1912, S. 41 ff. und »Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts«, Freiburg 1912.

8) Es sei an die Nürnberger Familien der Haller, Münzmeister (Haller von Bamberg), Zollner, Kammermeister, Lemmel, Löffelholz, Tintner erinnert. Beide letztgenannten Familien behielten sogar noch Präsentationsrechte auf Bamberger Pfründen, so die Löffelholz auf St. Oswaldsaltar bei St. Martin, die Tintner bei St. Martha vor den Toren Bambergs.



lerischen Beziehungen, je mehr wir diese kennen lernen, desto bedeutungsvoller hervor. Es sei z. B. hier an die Pleydenwurffs erinnert, ebenso bieten unsere Meisterlisten hierfür neue Unterlagen. Es kann dies ja auch nicht weiter befremden: die beiden einander so nahe liegenden Städte pflogen einen durch keine natürlichen Hindernisse (unwirtliche Gebirge, große Flüsse) gehemmten regen Verkehr, die Reichsstadt gehörte kirchlich dem Bamberger Diözesanverbande an, woraus sich eine Fülle von Beziehungen aller Art ergab [9]), zahlreiche Bürger trugen Lehen vom bischöflich bambergischen Stuhle, auch politisch war das Verhältnis zwischen der Reichsstadt und dem Stuhle des hlg. Heinrich, die beide an den mächtig aufstrebenden hohenzollerschen Burg- und Markgrafen nicht immer bequeme und freundlich gesinnte Nachbarn hatten, von einer stetigen, oft durch förmliche Bündnisse bekräftigten Herzlichkeit.

Vielleicht darf hier, wo von der Geschichte der Kunstbeziehungen zwischen den beiden Städten die Rede ist, auf einen bisher nicht beachteten merkwürdigen Ratsverlaß vom 19. November 1482 hingewiesen werden, der auf eigentümliche, zünftige Beziehungen der Nürnberger Brief- und Kartenmaler zu Bamberg schließen läßt. Es scheint sich um Bestrebungen dieser Maler gehandelt zu haben, sich nach Art der Steinmetzen unter Leitung eines Vorortes zunftmäßig zusammenzuschließen. Der Rat trat dem, wie stets in solchen Fällen, kräftig entgegen. Er wollte weder selbst den Briefmalern eine Handwerksordnung geben [10]) — es sollte eine freie, jedem offene Kunst sein —, noch ihnen gestatten, sich handwerksmäßig (also mit Vorgehern, Strafbüchse für die »Bußen« usw.) zu organisieren oder sich gar einer fremden Organisation (in Bamberg oder sonstwo) einzugliedern. Das hervorstechendste äußere Zeichen einer solchen Eingliederung wäre eben das Zahlen von Bußgeldern gewesen. Der Ratsverlaß lautet:

Item den brief: und kartenmalern ir begern und anpringen einer neuen ordnung halben inen zu geben abzulainen und sol bei altem herkomen beleiben, inen auch

9) So erfolgte z. B. das erstmalige Einreiten des neuen Diözesanbischofs in Nürnberg unter festlichem Gepränge.

10) Ratsverlaß vom J. 1479 (zwischen 19. und 23. Januar): Item den brief: und kartenmalern ist abgelaint ein ordnung zu geben, und sol bei altem herkomen beleiben. (Nbg. Ratsbücher 2, Fol. 260 a.) Selbst dem Henker solle das Briefmalen freistehen. »Item dem nachrichter ist vergönnt briefemalen, als ein frye kunst, nachdem das nicht für ein handwerk gehalten würt, zu üben und zu treiben, unangesehen der kartenmaler anfechtung« [sabbato post Luce = 20. Oktober 1481, Ratsbücher 3, Fol. 136 b].

Die Nürnberger Briefmaler scheinen überhaupt ein ziemlich unruhiges und auch unter sich nicht eben verträgliches Völklein gewesen zu sein, denn im J. 1488 mußte ihnen der Rat, um die bisherigen Streitigkeiten, wie es scheint, um die besseren Standplätze, zu verhindern, eine eigene Verkaufsordung geben.

Dieselbe lautet: Item den briefmalern, die bisher in dem portale bei unser frauen capeln ir briefe vaile gehabt haben, ist vergönnt, soliche hinfüro auch zu geprauchen, doch uf eins rats widerrufen, nachdem sie solichs allain us gunst und kainer gerechtigkeit haben, und mit der droe und warnung, das sie sich gegeneinander eins zimlichen, züchtigen, stillen und fridlichen wesens halten, denn welchr das nicht hielt, demselben wölt ein rat das veilehaben daselbst verbieten und nicht mer gestatten, darnach sie sich mögen richten. die herren bei dem pfenter. act. sabbato ante dominicam palmarum (= 29. März) 1488.

in sunderhait zu verbieten under inen selbs kainerlai ordnung noch puß zu machen, weder gen Bamberg noch anderswo zu geben, das sei eins rats meinung. Stephan Coler, Sebolt Reiche [sc. sollen ihnen das sagen.] act. feria 3 a, Elisabeth (= 19. November) Ao. [14]82. Ratsbücher Nr. 3, Fol. 228 a.

Indem der Verfasser nun die nachfolgenden Meisterlisten, das Ergebnis einer umfangreichen und nicht immer mühelosen Schürfarbeit, vorlegt, ist er sich wohl bewußt, daß diese Namen zumeist jenen grauen Schatten der odysseeischen Unterwelt gleichen, die erst Stimme gewinnen, wenn sie vom warmen Lebensblut getrunken haben, oder, ohne Bild gesagt, wenn es gelungen ist, diese Meisternamen mit uns noch erhaltenen Werken der mittelalterlichen Kunst zu verknüpfen. Dies mag stets schwierig, in manchen Fällen aussichtslos sein. Gleichwohl rechnet Verfasser auf einigen Dank, denn das ist ja unbestreitbar: je vollkommener und lückenloser wir die Entwicklung irgendeiner kunstgeschichtlichen Epoche und die Namen ihrer Träger, Führer und Gefolgschaft, kennen, desto eher wird es uns gelingen, ein Kunstwerk in den historischen Rahmen einzufügen, dem Meister sein Werk, dem Werke seinen Meister wiederzuschenken.

A.

Nürnberger[11]) und Bamberger Meisternamen. Nr. 1—134.

1.

Adolff, Hans, Maler von Kolmar (?), 1486.

Der Nürnberger Rat teilt der Stadt Straßburg mit, daß kein Maler des obigen Namens sich in Nürnberg befinde. 1486, 27. März. Nbg. Briefbücher 39, Fol. 239 b.

»Straßburg.

Lieben freunde! eur schreiben, auf anregen Jorgen Geyler[s] von Colmar, von wegen eins, der Hanns Adolff genant und bei uns geseßen ein moler sein solle etc, jetz an uns gelangt, haben wir vernomen und durch etlich unser ratsfreunde auf der maler hantwerk nachfrag tun, auch unser bücher, darein unser burger geschriben werden, besichtigen lassen und nach fleißiger forschung und nachfrag nit erfaren mögen, das keiner des namens jetzo hie sitze, noch in vergangen zeiten hie gewesen sei, das haben wir euer liebe in freuntlicher, guter meinung nit verhalten wöllen.... dat. am eritag nach Johannis baptiste 1486.«

2.

Albrecht, Kartenmaler in Feucht. 1446—1448.

[11]) Wo sich bei diesen der Beisatz »Hampe« oder »Gümbel« findet, soll damit auf Hampes Nürnberger Ratsverlässe und auf meine »Malernamen der Nürnberger Meister und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440«, Rep. f. K.w., Bd. 29 und 30, verwiesen werden.



a)

Wird unter den waffenfähigen Nürnberger Hintersassen zu Feucht genannt. 1446. Mskr. 590 im Kr.-A. Nbg., Fol. 23 a.

»Albrecht, Kartenmaler, [besitzt] panzer, hauben, armbrost.«

b)

Erscheint als Beklagter. 1448, 14. Oktober. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 117, Fol. 338 b.

»Judicium in Cadolczpurg feria secunda ante festum Galli [14]48.

Johann Vlmer der Jünger [klagt] ad Albrechten, kartenmaler zu Feucht.« (Klagegrund wird nicht angegeben.)

3.

Andreas (Endres), Maler in Wöhrd bei Nürnberg, 1433.

a)

Wird wegen einer Schuld verklagt. Liber judicii in Werd, 1433—1436, im Kr.-A. Nbg., Fol. 2 b.

»Judicium secunda feria post dominicam cantate (= 11. Mai) [14]33.

. . . H. Decker von Dynckelspuhel [clagt] ad Endr[es] maler pro 10 gr[osch] et d[amnum].«

b)

Bietet die verpfändete fahrende Habe des H. von Abenspergk auf. Ebenda, Fol. 35 a.

»Judicium feria secunda ante Egidii (= 31. August) [14]33.

Endr[es] moler hat H. von Abenspergk varnde pfand aufpoten. ist erteilt auf 14 tag zu verk[unden] und sol im darauf verkunden, als di schopfen zu rat werden.«

Ansbach, Fritz, Glaser in, s. Fritz, Glaser in Ansbach.
,, Fritz, Maler in, s. Fritz, Maler in A.
,, Heinrich, Schnitzer in, s. Heinrich, Schnitzer in A.
,, Ulrich, Schnitzer in, s. Ulrich, Schnitzer in A.
,, Wilhelm, Fritz, Steinmetz in, s. Wilhelm, Fritz.
Augsburg, Neumayr, Veit, Schnitzer zu, s. bei letzterem.

4.

Aysteter (Eysteter), Georg, Maler in Nürnberg. 1497—1499. Gümbel Nr. 2 (1496).

a)

Zahlt den »Gemeinen Pfennig« in Nürnberg. Sammelregister Lorenzer

[12]) Dorf s.ö. von Nürnberg. Vgl. auch bei Nr. 129.

Seite vom J. 1497. Akten des siebenf. Alph. Nr. 100 im Kr.-A. Nbg., Fasz. I, Fol. 103b.

»Jorg moler von Eystet [zahlt] fur 2 person.«

b)

Erbauseinandersetzung mit seinem Bruder Hans, Maler von Eichstätt. 1499, 15. Oktober. Libri Conserv. 5, Fol. 227 a.

»Jorg Eysteter, der maler, confitetur, das ime um sein anerstorben veterlich und mütterlich erb ain volkumen vergnugung beschehen, und das Hannß Maler von Eystat, seinem bruder, unter anderm zu seinem tail angefallen und worden des Hannßen Malers, ir baider vaters seligen, verlaßne behausung, zu innern westen zu Eystett gelegen, und das er auch dem genanten seinem bruder auf dieselbig behausung für sich und sein erben ledig gezelt, in auch um vaterlich und mütterlich erbgut ledig und losgesagt hab. . . 3 a post Dionisij 15. octobr[is] [14]99.«

Baiersdorf, Hanns, Steinmetz von —. Siehe Hanns, Steinmetz von Baiersdorf.

Baldersheim, Hans, Maler zu, siehe Hans, Maler zu Baldersheim.

Basel, Kaspar, Briefmaler von, siehe Kaspar von Basel.

„ Kögel, Konrad, Maler in Basel, siehe bei diesem.

„ Ludwig, Maler von, siehe Ludwig, Maler von Basel.

5.

Beham, Hans, Maler zu Nürnberg. 1485.

a)

Seine Tochter Margaretha verträgt sich mit ihm und der Stiefmutter über ihr Erbteil. 1485, 28. November. Libri lit. 2, Fol. 225 b.

[Schultheiß und Schöffen der Stadt Nürnberg beurkunden] »das fur uns kam Elßbeth, Hannsen Behams, des malers, eliche wirtin, burgerin zu Nurmberg, von iren und des genannten irs manns auch ir[er] kinder wegen, bei im uberkomen, und pracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Wilhalm Haler und Sebolt Schlüßelvelder vor gericht uf ir aid gesagt hetten, das sie des geladen zeugen weren, das junkfrau Margreth Behemin, des genanten Hannsen Behems tochter, bei Cristina, seiner ersten elichen wirtin sel. uberkemen, am eritag nach s. Elßbeten tag nechst vergangen vor ine für sich und all ir erben verjechen und bekannt, das sie sich mit gütem willen . . . mit dem vorgenanten irem rechten vater und ir[er] stiefmutter um ir mütterlich anerstorben und künftig veterliche erbschaft, wart und erbfele endlich und unwiderruflich vereinigt und vertragen hett, also das sie ir, so der vater mit tod abgieng oder, so sie verhyrat wurde, darum geben solten 10 fl. reinisch, ainen mantel von herntaler oder ainem andern tuch, das sich an der güt



ainem herntaler tuch gleichet, auch ain gerichts bett und ainen schlair, so irer muter seligen gewest were. . . [Falls sie das erhält, will sie weitere Ansprüche niemals erheben.] testes her Anthoni Tucher und her Hector Pomer. 2 a post Katherine [= 28. Novbr.] 1485.«

b)

Dessen Witwe bekennt sich zu einer Geldschuld. 1487, 4. Mai. Liber Conserv. 1, 327 b.

»Els Behamin, Malerin, wittib, confitetur Jörgen Schedl 26 guldin auf gute rechnung verfallens zins zu erclagtem und erfolgtem rechten. testes rogati herr Hanns Schurstab und Wilhalm Hegnein. VI a post crucis invencionis [14]87.«

c)

Dieselbe verspricht für den Fall, daß sie das aus der Erbmasse zu ihrem Gebrauch zurückbehaltene Handwerkszeug ihres Mannes verkaufen wolle, ihre Söhne Hanns und Georg zu benachrichtigen und gerichtlichen Ausspruch hierüber zu erwarten. 1488, 10. März. Libri Conserv. 2, 28 b.

»Els Hanns Behaimin confitetur, das sie den werkzeug, so ir hauswirt seliger hinder ime verlassen und iren sunen vermaint und geschafft (= vermacht) hat, dieweil sie das hantwerk arbait, selbs brauchen wöl und den nicht verkaufen; doch wo sie eehaft oder ander not ansties, das sie des zu verkaufen notturftig were, so soll sie Hannsen und Jörgen, iren sunen, darzu verkunden und rechtlich darum erkennen laßen. testes herr R[uprecht] Haller und herr Jobst Haller. act. secunda post Oculi [14]88.«

d)

Die Vormünder der Söhne des † Malers Hans Behaim lösen dessen von Gg. Schedel gepfändetes Handwerkszeug ein und überlassen es der Mutter für ein Jahr zum Gebrauch. 1488, 26. September. Libri Conserv. 2, Fol. 91 b.

»Mertin Smaltz, Hanns Rosenzweid und Conntz Prenntler als vormund Hannsen Behaims, des malers seligen, kinder mit namen Hannsen und Jorgen der Behaim, so er bei Elsbethen, seiner hausfrauen, uberkommen und hinder im verlaßen hat, auch dieselb Elsbeth haben bekannt, das sie sich miteinander auch mit Jorgen Schedl des hausrats und werkzeugs halben, den derselb Jorg Schedel um verfallen hauszins in vergangen zeiten hab angetast, mit gutem wißen und willen verainigt und vertragen haben, also das die urtail, vormals zwischen der genannten Elsbethen und Jorgen Schedl gesprochen, tod und ab und Jorg Schedl derselben sach nun fürter on hadern steen und beleiben soll, und das sie, die vorgemelten drei vormund, Jorgen Schedel gegen sollicher habe, der er ine abgestanden sei, sein verfallen zins, nemlich



28 fl. laut seiner bekanntnus, die er darin hab, ausrichten und bezalen sollen, und das auch die vormund der genannten Elsbethen die habe, so nit geschatzt sei worden, widergeben und ir darzu den werkzeug, so noch vorhanden ist, bis auf s. Jacobstag zu geprauchen leihen. . . act. sexta post Mathei [14]88.«

6.

Berchinger, Jakob, Kartenmaler in Nürnberg. 1491. Gümbel Nr. 21 (1477).

Schuldanerkenntnis. 1491, 14. Juli.

»Jacob Berchinger, kartenmaler, confitetur Hannsen Schurstab, karttenmacher, 6 gulden gelihens geltz . . . eodem die = 5 a post Margrethe [14]91.« Libri Conserv. 3, Fol. 230 b.

7.

Bernhart, Briefmaler in Nürnberg. 1497.

Wird 1497 in dem Einsammelregister des »Gemeinen Pfennigs« auf der Lorenzer Seite genannt. Akten des siebenfarbg. Alphabets im Kr.-A. Nbg. Nr. 100, Fasz. I, Fol. 72 a.

»Bernhart Brieffmoler dedit für 5 person.«

8.

Bernhart, Hans, Seidennäher in Nürnberg. 1457—1469 (?).

a)

In der Erbeinigung zwischen den Brüdern Rummel zu Nürnberg erhält Lienhart Rummel zu seinem Teil einen jährlichen Zins von 10 fl. aus »Hannsen Bernharts, Seydennetters, Hawß Neben des Ortolffs haws hintter vnser frawen Cappeln gelegen.« Urk. des sog. siebenfarb. Alphabets im Kr.-A. Nbg., Nr. 2593 vom 23. Februar 1457.

b)

Dessen Witwe (?) bestraft.

»Item 2 ℔ novi 13 schillinge 8 hlr. Bernhart Seidenneterin verbotner münz [halb.]« Nbg. Stadtrechnungen, XV, Fol. 21 b, 1469, zwischen 20. September und 18. Oktober.

c)

Agnes, Franz Ortolfs Ehefrau, verkauft an »Gerhaus Bernhartin, Seydennetterin«, Bürgerin zu Nürnberg, 8 fl. Eigengeld aus 2 Häusern an der Spitalgasse, nämlich aus dem der Käuferin selbst vererbten Haus, dann einem weiteren. act. quarta post Laurenti [12. August] 1489. Libri. lit. 6, Fol. 83 a.

d)

Gerhaws, Hans Bernharts, des Seydenneters, Wtw., verkauft an Wolfgang Beringsdorffer ihre Behausung. 2 a post Martini [= 14. November] 1496. Libri lit. im Stadtarchiv Nbg., 13, Fol. 223 b.

9.

Bernhart, Maurer zu Flachslanden[13]). 1458.

»Meyster Bernhart der mawrer zu Flachßlanten« wird als Zeuge (neben Hanns Otenwalt, dem Zimmermann, in einer Urkunde vom 22. September 1458 genannt. (Urk. des kais. Lgr. Nbg. im Kr.-A. Nbg. Nr. 200.)

Birklingen, Kloster, Reeß, Hans, Werkmeister des Kl. B., siehe Reeß, Hans.

10.

Braun, Hans, Maler in Bamberg. 1489.

Klagt auf Besitzeinweisung in ein verpfändetes Grundstück. 1489, 9. Februar. Bamberger Landgerichtsbücher Nr. 713, Fol. 44 b.

»Judicium provinciale, am montag nach s. Dorotheen tag anno etc. [14]89 gehalten.

Hanns Braun, Maler zu Bamberg, klagt uf ein wiesen, zwischen Demelß-torff und Zeckendorff gelegen, die Hans Zeckendorffer innhat, mit aller nützung und zügehörüng, umb das dieselbig wiesen seines swehers seligen und seines bruders unterpfand sei für 64 ℔, und mag im nit widerfaren on gerichts hilf. dampnum tantum.«

b)

Derselbe ist Kläger in der gleichen Angelegenheit. 1489, 25. Juni. Ebenda, Fol. 64 b.

»Judicium provinciale, am donerstag nach s. Johannstag sonwenden anno etc. [14]89 gehalten etc.

Hanns Brawn, maler zu Bamberg, verbeut die frücht auf Hannsen Zeckendorffers wisen, die Elisabeth Storin und ir sün bestanden haben, das man solcher wiesen nit gebräuchen solle.«

11.

Christian, Maler zu Neuhof[14]). 1448.

Wird verklagt. 1448, 30. Oktober. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg. Literalien Nr. 117, Fol. 344 a.

»Judicium in Cadolczpurg feria quarta ante omnium sanctorum anno [14]48.

---

[13]) Marktflecken nördlich von Ansbach.

[14]) Wahrscheinlich der Markt Neuhof an der Zenn, zwischen Neustadt a. A. und Ansbach gelegen. Möglicherweise liegt beim Vornamen ein Schreibversehen vor und ist dieser Maler identisch mit Nr. 86.



Gutta Hessin von Nuremberg [klagt] auf alle die gut, habe und recht, die Cristan Maler und Gerhaus, sein hausfrau, in dem dorf und in der mark zum Newenhof . . . haben.« [Klagegrund fehlt.]

12.

Clement, Maler zu Falkendorf[15]). 1443.

Wird verklagt. 1443, 7. Mai. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg. Literalien Nr. 116, Fol. 80 b.

»Judicium in Nüremberg feria tercia post festum s. Walburgis anno d. 1443. Hans Tapfheimer [klagt] auf alle die gut, hab und recht, die Clement Maler hat zu Falkendorf oder wo er sunst ichtz hat, erb, eigen.«

13.

Clement[16]), Maler zu Landshut. 1491.

Bittschriftenverzeichnis des Nürberger Rates 1491, Einlauf zwischen 16. März und 6. April: »Jorg Reynisch, Schreyner, vnd Clement, Maler zu Landshut«. Inhalt nicht näher bezeichnet.

Dinkelsbühel, Mathes, markgräflicher Schnitzer in, siehe Mathes, Schnitzer in Dinkelsbühl.

,, Veit, Maler von, siehe Veit, Maler von Dinkelsbühl.

14.

Dirndort, Hans, Maler in Wöhrd bei Nürnberg. 1540. Hampe, I, Nr. 1852—1854 (1531)[17]).

Dessen Sohn bestraft. 1540, 17. Februar. (Wöhrder Strafbuch im Kr.-A. Nbg., Mskr. 471, Fol. 226 a.)

»Hanns Dirndort, des malers, sone, ist darumb, das er bei nechtlicher weil auf der gaßen grausam geflucht und gotsschwur getan, auch das er seine nachpauen geschmecht, dieb, poeswicht und hurn gescholten hat, 14 tag in das loch gein Nurmberg gestraft, dieselbigen halb mit dem leib und halb mit dem geld auszurichten und sol zwischen heut und dem nehern sontag in die straf geen und die burgen sollen dieweil irer burgschaft nit entledigt sein.«

15.

Eck, Konrad, Maler in Wöhrd bei Nürnberg. 1532—1545. Hampe, I, Nr. 2220 (1536).

[15]) Ein Dorf zwischen dem chem. bischöfl. bamberg. Amtsstädtchen Herzogenaurach und dem Kloster Münchaurach. »Clement« ist wahrscheinlich Vorname; diese Namensform erscheint im 15. Jahrh. stets für »Clemens«.

[16]) Über den Namen vgl. bei 12.

[17]) Ein Nikolaus Dürndort wird 1458 Bürger in Nürnberg. Gümbel Nr. 78.



a)

Dessen Tochter Klara wird bestraft. 1532, 25. Juni. Wöhrder Strafbuch, Fol. 51 b.

»Clara, Cuntz Ecken, des malers, tochter, ist darumb, das sie auf das furpiten (= Ladung vor Gericht], so ir von Anna Heintzin Solfuß, lebkuchlers ewirtin, bescheen [ausgeblieben ist], um 2 h[aller] gestraft worden.«

b)

Derselbe gelobt Frieden zu halten. 1535, 16. Februar. Ebenda, Fol. 110 b.

»Conradt Eck, maler, contra Sebastian Harder: haben frid zu halten angerürt [18]) bei meiner herren höchste[n] straf und bei 20 ℔ gepoten mit worten und werken.«

c)

Wird in die Eisen gelegt. 1536, 23. Novbr. Nbg. Schuldhaftsregister Fol. 202 a.

»Cuntz Eck, maler von Werd, ist von wegen N., seiner toten [19]), umb 15 guld. hinderstelligs erbteils in die eisen gefürt und uf deshalb gemachten vertrag und ein urphed wider ausgelassen den 23. novembris 1536.«

d)

Ist in einen Streithandel mit einem Nachbarn verwickelt. 1540, 8. Juni. Wöhrder Strafbuch Fol. 233 a.

»Cristoff Vischer, fingerleintreher, ist gerügt und einem erbern rat ernstlich angezaigt, wie er ungeverlich vor 14 tagen mit seinen nachpauen ein grosen ungfür gehapt, und unter andern mit Conradt Ecken maler . . . darum er zu strafen und wandelpar ist; hat bald um 20 h[aller] angerürt auf gnad.«

e)

Wird wegen Friedensbruchs gerügt. 1545, 16. Juni. Ebenda, Fol. 304a.

»Cüntz Eckh, maler, wider Wolff Baunrusts hausfrau, [wird] frid geboten und [werden] zu guten freunden gesprochen, dabei ain strefliche red angezaigt.«

18) sc. den Büttelstab, den der Richter in Händen trug.

19) Patenkind.

(Fortsetzung folgt.)



WILHELM SCHMIDT.

Geb. 18. 7. 42 in Birkenfeld, gest. 15. 7. 15 in seinem Landhaus in Herrsching am Ammersee.

Mit Wilhelm Schmidt ist einer der Väter der Kunstgeschichte dahingegangen, ein Gelehrter von ganz seltenem Wissen und ebenso seltener Bescheidenheit. Viele der Leser werden den Forscher als Direktor der Kgl. graph. Sammlung in München (1885—1904) persönlich in Erinnerung haben. Er war liebenswürdig gegen jedermann und verschwenderisch gegen viele, die ihn um Rat angegangen. In eben diesen Ratschlägen, in seinen umfangreichen Briefen und in seinen vielen, in allen wissenschaftlichen Zeitschriften (nicht zuletzt im Repertorium) verstreuten, größeren und kleineren Aufsätzen schenkte er sein Wissen der Wissenschaft. Ihr ein ehrlicher Diener zu sein, dahin ging all sein Stieben. Dicke Bücher hat er mit Ausnahme etwa der Faksimilewerke über die Rarissima der graph. Sammlung nie herausgegeben. Mit einem Schriftchen über den feinsten der niederländischen Genremaler, über Adriaen Brouwer trat er 1873 in die Wissenschaft ein. Seitdem galten seine Forschungen dem gesamten Gebiete der Malerei und Graphik unter besonderer Bevorzugung vielleicht, von Deutschland und Italien. Immer jugendfrisch, ja revolutionär in vielem — es sei nur an seine frühen Hinweise auf die Bedeutung von Grünewald, Wolf Huber, Lys u. a. beispielsweise erinnert — bahnte er sich seinen Weg, mit klarem Forscherblick in völlig unbekannte Gebiete leuchtend und Resultate aufstellend, die heute, zum Teil nach 30 und 40 Jahren noch unverrückbar stehen. Wochen, Monate und mehr hatte er diesem oder jenem Gegenstand gewidmet und am Ende gab er nur, so trocken, wie er selber war, einen Extrakt, das reine Resultat und die zum Verständnis unbedingt notwendigen Erläuterungen. Während der Arbeit schrieb er diesem oder jenem Freunde noch über einen besonders wichtigen Punkt ausführlicher, zu seiner Rechtfertigung. Teilten ihm einige ihre Zustimmung mit, dann freute er sich, wenn nicht, dann meinte er nur, die Zeit würde ihm schon Recht geben, und sie hat ihm Recht gegeben in sehr vielen Fällen. Wie viele Spezialarbeiten sind in den letzten 20 Jahren aus seinen Anregungen entstanden! Und W. Schmidts Erfolge sind in seiner, nach heutigen Begriffen, einseitigen Methode begründet! Reisen und immer wieder reisen und sehen und vergleichen, war sein oberster Grundsatz zu Zeiten, wo das noch lange nicht so selbstverständlich war, wie heute. In einem wichtigen Fall nur das Original, niemals eine Photographie entscheiden lassen! Zum Bild kommen, wie zu einem Schauspiel, das man zum erstenmal sieht, ganz Aug und Ohr und dann den Weg begehen, den er kannte wie nur ganz wenige (die jüngste Schule überhaupt kaum), den, wenn ich so sagen soll, kriminalistisch-technischen, sein Anfang und Ende. Schmidt ging ihn mit unübertrefflicher Sicherheit, entschied rein technisch, ob echt oder falsch, und ordnete rein kriminalistisch in das betreffende Sondergebiet ein. Am nächsten Tag kam er wieder, holte noch einmal den »ersten Eindruck«, ein, dann formte er sein letztes Urteil. Auch er ging natürlich das Netz der Wechselbeziehungen dabei durch, das die moderne Kunstwissenschaft so sehr fesselt, aber er verweilte nicht dabei, ihn interessierte letzten Endes nur der mathematisch-kriminalistische Beweis. Der war eben seine Meisterschaft.

In den letzten 15 Jahren etwa war die venezianische Malerei sein Lieblingsgebiet. Vielleicht seine beste Arbeit auf diesem Gebiete stellt die in vielen Jahren gereifte Lösung der Giorgione-Frage dar (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, 3. Jahrg. Heft 1, 1903). Hier führte er auch seine Lieblingsidee durch, die Ergänzung der Totalphotographien durch technische Einzelaufnahmen, entsprechend seiner Methode. Mit starker

Hand zerriß er die Sagenschwaden um den großen Venezianer und stellte unter dem Beifall vieler die unverrückbaren Grundmauern wieder her.

Sehr viele seiner Forschungen galten natürlich den Schätzen seiner drei Lieblingssammlungen, der K. graphischen Sammlung, der K. alten Pinakothek und der Schleißheimer Gemäldegalerie. Bei Kriegsbeginn hatte er sich eben mit Holbein beschäftigt. In einem Brief an mich — die Aufzeichnungen selbst scheinen mit vielen anderen verloren zu sein — stellt er die Bewandtnis mit Nr. 1490 des neuen Katalogs der alten Pinakothek fest: Derick Berck, deutscher Kaufmann in London »Schulreplik«. Schmidt schreibt: »Nr. 1490 ist nach Holbein kopiert. Daran ist ja nicht zu zweifeln, aber eine Schulkopie ist es nicht, meiner Ansicht nach ist das Bild sicher von einem Niederländer gemalt, der es in England aus irgendeinem Grunde kopiert hat. Es ist mit niederländischer Technik meisterhaft gemalt, wer sich auf Holbeinsche Behandlung versteht, findet sie ganz und gar nicht darin, eine Schulkopie müßte sie ja auch aufzeigen. Die Behandlung ist die des J. van Cleef (sotte Cleef), der ja in England längere Zeit gelebt hat. Die Kommission hat ganz Rechte gehabt, seiner Zeit (1899) das Bild zu kaufen.« Das war meines Wissens Schmidts letzte kunstgeschichtliche Arbeit überhaupt.

Die Arbeiten des Gelehrten über Gegenstände der graph. Sammlung sind überall verstreut, seine Bestimmungen der Rarissima im übrigen in seinen Faksimilewerken niedergelegt, die meisten seiner Bestimmungen von Gemälden der alten Pinakothek und der Schleißheimer Galerie in den Katalogen dieser Sammlungen aufgenommen.

Wilhelm Schmidt war ein ausgezeichneter Museumsmann. Die graphische Sammlung verdankt seiner Gelehrtentätigkeit dort und seinen Ankäufen alter Kunst dafür einen großen Teil ihres heutigen Rufes, es sei nur beispielsweise an seine Erwerbung der hervorragenden Zeichnungen des Wolf Huber und der vielen Blätter des Meisters ES erinnert.

Der Allgemeinheit vielleicht weniger bekannt dürfte Schmidts, bis in die allerletzte Zeit dauernde Tätigkeit als Berater der alten Pinakothek sein. Schmidt kannte den Münchner Markt wie kein einziger. Er hatte für die alte Pinakothek immer eine Reihe ausgezeichneter Werke an der Hand, deren Geheimnis er sorgsam hütete. Ich vergesse nie, wie ihm auf diese Weise einmal kurz nacheinander ein Konrad Witz (angeboten für 1800 M.) und ein Wolff Traut (angeboten für 800 M.), der eine in eine auswärtige Galerie und der andre in Privatbesitz entschlüpfte; und wie bedrückt er damals war. Wenig bekannt dürfte auch sein, daß Tschudi manchen Rat sich dort erholte und daß beispielsweise der glänzende Ankauf der vielgerühmten fünf Goyas (Katalog Nr. 1480—84) hauptsächlich auf Schmidts Betreiben hin erfolgte.

Wilhelm Schmidt hat in seinem langen Leben sehr viel Schweres durchgemacht und alles mit einer Vornehmheit getragen, an der er zugrunde gehen mußte. Im Krieg umnachtete sich sein Geist zusehends. Der Tod war ihm eine Erlösung. Die Kunstgeschichte verliert mit ihm einen von den prächtigen Ahnen, die der jungen Wissenschaft so sehr not tun, wegen ihrer über jeden Zweifel erhabenen Selbstlosigkeit. Schmidts ausgezeichnete Privatsammlung soll in alle Winde gehen. Wer Schmidt kannte, hatte ihn gern. Als Lehrer und als Mensch wird er mir immer unvergeßlich sein. Man konnte unendlich viel von ihm lernen. Vielleicht findet sich nach dem Kriege Gelegenheit, eine Sammlung seiner Studien herauszugeben, die der Wissenschaft von größtem Nutzen wäre.

München, im Dezember 1915. *Konrad Weinmayer.*



LITERATUR.

Provinzial-Museum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie. Von **W. Cohen.** Bonn 1914. (Mit 103 Tafeln.)

Der Charakter der Bonner Sammlung, die eine Vereinigung einer kunsthistorischen Lehrsammlung mit der eines Liebhabers alter Bilder, vermehrt um eine Reihe von Werken aus der Rheinprovinz und mehreren Erwerbungen der letzten Zeit darstellt, bedingt gleichmäßige Berücksichtigung aller Gebiete der Malerei, ohne daß die darauf bezügliche Literatur anders als in ihren allgemeinsten Ergebnissen dafür verwertet werden kann. Sind Äußerungen vorhanden, die unmittelbar auf die Sammlung Bezug nehmen, so sind sie doppelt sorgfältig nachzuprüfen. Abseits der großen Heerstraße gelegen, gebricht es an ausreichend begründeten Urteilen über die Bilder, wohl aber herrscht Überfluß an flüchtig geäußerten Vermutungen, wie sie sich dem Betrachter bei der Prüfung der Sammlung sozusagen als Stichworte aufdrängen und die ihm später leicht Tatsachen dünken, die des Beweises nicht mehr bedürfen. Der persönliche Anteil des Verfassers überschreitet denn auch weit das Maß des Üblichen.

Entgegen einer nicht nur in den Katalogen kleinerer Sammlungen geübten Gepflogenheit fußen die biographischen Notizen nicht auf den bekannten Verzeichnissen der großen deutschen und ausländischen Sammlungen, sondern lassen die persönliche Auslegung der maßgebenden Quellen erkennen. Der Erinnerung kommen die knappen Angaben über die Art des malerischen Vortrags, über offenbare Beschädigungen der Bilder, die Hervorhebung charakteristischer Farben in erwünschtester Weise zu Hilfe. Die von Cohen angewendete Methode der Farbenbeschreibung bietet bei dem Mangel eines einheitlichen Verfahrens einstweilen die größten Vorteile, und man möchte wünschen, daß der individuelle Ton der Beschreibungen aus den Katalogen vieler kleiner Sammlungen widerklingen möge, bei denen man weit mehr auf eine Stütze der Erinnerung angewiesen ist als in den bekannten Sammlungen. Nachahmenswert ist auch die reiche Illustrierung des Kataloges mit 103 Tafeln, die ungefähr ein Drittel des Gesamtbestandes wiedergeben.

Nachdem bereits Friedländer (Kunstchronik NF. 1914) neue wertvolle Beobachtungen zu den Bildern mitgeteilt hat, — auch Frimmels Notizen in seinen »Stud. u. Skizzen zur Gemäldekunde« (Mai 1914) sind zu berücksichtigen — sei auch hier noch einiges nachgetragen.

(Taf. 16.) Der oberdeutsche Meister der Madonna mit Heiligen, dem von Cohen die Madonna mit dem falschen Schongauermonogramm in Wien u. a. m. zugeschrieben wird, ist im Elsaß tätig gewesen. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist ihm das Sockelbild des Altars von Tempelhof bei Bergheim (Ober-Elsaß) im Colmarer Museum zuzuschreiben.

(Taf. 31. »Nachfolger des Meisters des Todes Mariä.«) Die Komposition des Mittelbildes ist eine ziemlich getreue Nachahmung des Triptychons von Memling im Wiener Hofmuseum.

(Taf. 35. »F. Floris zugeschrieben.«) Die Vermutung Cohens, der das Bild einem zurückgebliebenen Künstler vom Ende des 16. Jahrhunderts geben möchte, ist wohl zutreffend, da die malerische Durchführung der Blumen und des übrigen Beiwerks nicht vor dieser Zeit möglich ist. Stilistisch geht das Bild auf die Madonnen des sogenannten Lambert Lombard, kompositionell (vgl. den Johannesknaben und Joseph) deutlich auf Werke aus dem Kreise Raphaels zurück. Die diesem Werk genäherte Madonna in Zwolle, sowie die in Dortmund sind von dem Schüler des Floris Crispin van den Broeck, wie ein ganz ähnliches bezeichnetes Halbfigurenbild im Prado erweist.



(Taf. 42.) Es ist anscheinend noch nicht beobachtet worden, daß auf Scorels großer Kreuzigung die Gruppe des galoppierenden Reiters mit dem laufenden Kriegsknecht auf der linken Seite des Bildes aus Raphaels Teppich »Bekehrung des Saulus« entlehnt ist.

(Taf. 52.) Die Schneiderwerkstatt Q. Brekelenkams kommt nochmals in der Sammlung Johnson in Philadelphia vor (vgl. die Abbildung in Bd. II des Kataloges von Valentiner).

(Taf. 72. »Terborch.«) Das Werk ist eine Kopie nach dem anscheinend außerordentlich schönen Familienbild Terborchs der Sammlung Hallwyl in Stockholm (Granberg, Inventaire général des trésors d'art en Suède II 1912 Nr. 1). *F. Winkler.*

Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 Darmstadt 1914 von **Georg Biermann.** Leipzig 1914. Verlag der weißen Bücher Erik-Ernst Schwabach.

Erstaunlich bald nach dem vorzeitigen Abbruch der Darmstädter Ausstellung sind die beiden dicken Bände fertig gewesen; offenbar sollte wenigstens ein Teil der Wirkung, die sich das große Unternehmen erhofft hatte, durch das Werk, in dem die wichtigsten Ausstellungsgegenstände abgebildet sind, erzielt, vielleicht auch ein Teil des von der Ausstellung erregten Interesses für ihren literarischen Niederschlag gerettet werden. Ein solches Werk, das reiches, z. T. unbekanntes oder schwer zugängliches Material gesammelt enthält, mußte in hohem Grade willkommen sein. Was man ihm etwa hätte vorwerfen können, wären Schwächen der Ausstellung gewesen, die auch den Veranstaltern nicht unbekannt geblieben sind; durch den notwendigen Verzicht auf Architektur, auf dekorative Skulptur und Malerei, durch den nahezu völligen Ausschluß des Kunstgewerbes, durch das fast unverständliche Fortlassen der Graphik, die »wohl in keinem Jahrhundert für die Allgemeinheit eine solche Rolle gespielt hat wie im XVIII.« (H. Brandt, Goethe und die graph. Künste, Heidelberg 1913, S. 2), mußte nicht nur ein einseitiges, sondern ein völlig falsches Bild vom künstlerischen Wesen jenes Zeitraums entstehen. Ein Blick auf die ersten Abbildungen des Werks, die die nüchternen, aller modernen Ausstellungstechnik entsprechend eingerichteten Räume im Darmstädter Residenzschloß zeigen, entschleiert beinahe einen gewissen inneren Widerspruch in der Bezeichnung »Barock- und Rokoko-Ausstellung«. Daß auch innerhalb der ins Programm aufgenommenen Gebiete nicht immer das Beste und Charakteristischeste zu erlangen war, kann dem Buche nicht vorgeworfen werden; es leidet hier einfach unter den Zufällen und Schwierigkeiten, mit denen die Ausstellung, so gut wie jede andere, zu kämpfen hatte. Hier waren sie vielleicht besonders arg, da die Epoche, um die es sich ihr handelte, so ungenügend erforscht ist.

Wenn ich all das hier streife, so geschieht dies keineswegs, um die Ausstellung, die ich nicht mehr zu sehen Gelegenheit hatte, irgendwie in Diskussion zu stellen; sie soll im Gegenteil auch in allem Folgenden völlig außerhalb meiner Betrachtung bleiben[1]). Ich erwähne die Schwierigkeiten nur, um die Verantwortlichkeit zwischen Ausstellung und Buch gerechter zu teilen, um von diesem nichts zu fordern, was es zu leisten nicht schuldig ist. Hierher gehören z. B. die Meinungsverschiedenheiten, die sich sowohl bezüglich der nationalen als der zeitlichen Abgrenzung des so komplizierten Materials naturgemäß leicht ergeben können. Mit Recht sind Ausländer aufgenommen worden, die in Deutschland künstlerisches Bürgerrecht gewonnen haben. Pesne, Meytens, Marees sind im Gesamtbilde der deutschen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts unentbehrlich, wenn sie sich auch —

[1]) Ich möchte nur die persönliche Bemerkung machen, daß ich im November 1913 Prof. Biermann in bestimmtester Weise meinen Austritt aus dem Wiener Arbeitsausschuß angezeigt habe, also mit Unrecht im Katalog der Ausstellung als Mitglied dieses Ausschusses genannt werde.



wie z. B. Guibal in einem Brief noch von 1779 — zeitlebens als Fremde fühlen mochten. Aber man möchte fragen, warum dann nicht auch Silvestre, Vivien, Schoonjans? Warum statt ihrer Ausländer ohne Bedeutung und ohne nähere Beziehung zu Deutschland wie Möller, Bencini u. a.? Anderseits läßt sich gewiß verfechten, daß gebürtige Deutsche, die im Ausland gelernt und gelebt haben, in der Ausstellung vertreten waren; aber wenn Jacobsen, Knupfer, Quinckhardt, warum nicht auch Backhuysen und Netscher, Kneller und Lely? Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der zeitlichen Eingrenzung; hat man Wilhelm von Kobell († 1853), I. F. Morgenstern († 1844) oder Martin Wagner († 1858) aufgenommen, um das Ausklingen der früheren Kunst zu zeigen, so hätte vielleicht manche andere Richtung — z. B. die über die Nazarener führende — ein ähnliches Verfolgen verdient. Noch schwerer war es, den Grenzstrich gegen die andere Seite zu ziehen; denn schließlich dient bis zu einem gewissen Grade alles Vorangegangene einer Kunst zur Vorbereitung. Ob wirklich gerade Flegel († 1638), Felpacher (1639), König († 1642), ob die bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zurückreichenden Goldschmiedearbeiten die entscheidenden Bindeglieder sind, darf bezweifelt werden.

All diese Meinungsverschiedenheiten aber berühren mehr die Ausstellung als das Buch; denn dieses konnte an dem von jener gebotenen Material nur durch Auswahl und Gruppierung eine teilweise Korrektur vornehmen. Die Einteilung des reichen Stoffs ist nun allerdings alles andere als glücklich; weder die örtliche noch die zeitliche Gruppierung ist eingehalten worden. Im norddeutschen Kunstkreis würde man Angelika Kauffmann aus Bregenz oder einen unbekannten Tiroler (Abb. 264 ff.) ebensowenig suchen wie ein Bild von Feuerlein (1668—1728), das noch dazu 1702 datiert ist (Abb. 715), innerhalb der deutschen Malerei von 1750—1800. Oder daß Fiedler einmal unter den Norddeutschen, einmal unter den Süddeutschen, einmal in der Zeit bis 1750, einmal im Abschnitt danach erscheint (Abb. 159 und 714) beweist keine besondere Ordnungsliebe. Unter dem Titel Bildnismalerei in Süd- oder in Norddeutschland sind Bilder von allerlei Art zusammengestellt; was für Porträts im »geistigen Deutschland« und welche in irgendeiner der anderen Abteilungen zu suchen sind, ist kaum ersichtlich; innerhalb der einzelnen Abteilungen sind die Abbildungen ohne bestimmtes System aneinander gereiht. Man wollte wahrscheinlich das rasche Erscheinen des Buchs nicht durch genauere Ordnung des Materials verzögern. Aber warum hat man die Heliogravuren, die doch besonders markante Bilder reproduzieren, so völlig aus der natürlichen, ohnedies bescheidenen Ordnung der Dinge herausgerissen? Sie sind ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit der abgebildeten Objekte über die verschiedenen Abteilungen ausgestreut; sie tragen die Maß- und Ortsangaben nicht, die den anderen Abbildungen beigegeben sind; und sie haben endlich keine Nummern, so daß man, wenn im Text oder Register auf eine Heliogravure hingewiesen wird, immer den ganzen Band durchzublättern genötigt ist.

Alle diese Mängel erschweren die Benützung des Buches, beeinträchtigen aber nur wenig unsere Erkenntlichkeit für das reiche Arbeitsmaterial, das es uns bietet. Nur findet unsere Dankbarkeit, fürchte ich, keine rechte Anerkennung; denn nach den Worten des Herausgebers (S. IV) will die »Veröffentlichung weniger der Erinnerung an die Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung als vielmehr der Erkenntnis jenes vielseitigen Kapitels deutscher Kunstgeschichte gewidmet sein, dessen Material zum erstenmal in den weiten Räumen des Großherzoglichen Schlosses übersichtlich ausgebreitet werden konnte«. Das Werk soll in der Zukunft die wichtigste Quelle für die deutsche Kunstgeschichte von 1650—1800 bilden; es erhebt also wissenschaftliche Ansprüche, die eine gewissenhafte Prüfung des Gebotenen zur Pflicht machen, die läßliche Freundlichkeit, die dem Bilderbuch gegenüber



gestattet war, verbietet sich einer Veröffentlichung gegenüber, die die bisherige, »durch keinerlei Sachkenntnis gestützte Kunstgeschichtsschreibung« (S. XI) enthronen und einer künftigen erschöpfenden Geschichte dieser Kunstepoche ein festes Fundament schaffen will.

Die wissenschaftliche Arbeit besteht außer in der Gruppierung des Materials — über deren Seltsamkeiten ich schon einiges gesagt habe — in dem dem zweiten Band vorangestellten Katalog und in den textlichen Beiträgen des ersten Bandes. Jener wird nach der Versicherung des Herausgebers nicht weniger willkommen sein als diese, »die lediglich in großen Linien die Zusammenhänge anzudeuten vermochten«. Tatsächlich ist ein zuverlässiger Katalog über wenig bekannte Werke wenig gekannter Künstler eine dringend erwünschte Gabe, zumal offenbar keine Mühe gescheut wurde, hier wirklich in knappster Form gediegenste Arbeit geleistet wurde. »Die hier zusammengestellten biographischen und entwicklungsgeschichtlichen Angaben«, merkt eine Notiz des Herausgebers an, »sind in erster Linie nach den Mitteilungen der vorhandenen Künstlerlexiken und Quellenschriften (Nagler, Fueßli, Meusel, Singer, Thieme-Becker), ferner nach den Angaben in den Sammlungskatalogen bearbeitet worden. Ebenso wurde die zum Teil weit verstreute Zeitschriftenliteratur zu Rate gezogen. Was an neuen Tatsachen und Feststellungen mitgeteilt werden konnte, fügte sich den übrigen Mitteilungen ein, ohne besonders hervorgehoben zu werden.« Dieses Verschweigen der eigenen Verdienste scheint mir allerdings eine zu weitgehende Bescheidenheit zu sein; denn bei allem Respekt vor gewissenhafter Forschung, wir wollen doch wissen, worauf eine Abweichung vom bisherigen Stand der Kenntnis sich stützt. Aber jedenfalls haben wir einen reichen Auszug aus der arg zerstreuten Literatur zu erwarten, wenn sich auch — damit schließt jene Vorbemerkung des Herausgebers — bei der Fülle des Materials der Bearbeiter dieser Abteilung — d. i. nach dem Inhaltsverzeichnis der Herausgeber selbst — darauf beschränken muß, »nur solche Literaturangaben namhaft zu machen, die grundlegenden Wert haben«. Hier erwartet uns die erste Enttäuschung; in dieser auf die grundlegenden Arbeiten sich beschränkenden Bibliographie fehlen die wichstigten monographischen Darstellungen — teils Bücher, teils Zeitschriftenaufsätze —, deren es auch für diese so stiefmütterlich behandelte Zeit einige gibt. Z. B. für Baumgartner A. Hämmerle, Leben und Werke des Augsburger Malers I. W. B. im Sammelblatt des historischen Vereins von Eichstädt 21. Jahrgang (1906); für Byss Fritz Hirsch, Das s. g. Skizzenbuch B. Neumanns, Beiheft 8 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, wo die ganze bisherige Auffassung des Künstlers umgeworfen wird; für Holzer Hämmerle, Der fürsterzbischöfl. Hofmaler etc. I. E. H. im Sammelblatt des histor. Vereins von Eichstädt 1908 und 1909; für Knoller Joseph Popp, M. K., Innsbruck 1905; für Ferdinand Kobell I. A. Beringer, F. K., Mannheim 1909: für Wilhelm Kobell H. Höhn, Studien zur Entwicklung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 108, Straßburg 1909: für I. L. E. Morgenstern Rosa Schapire, I. L. E. M., Studien z. d. Kg. 57, Straßburg 1904: für Anton de Peters A. Fortlage, A. de P., Studien z. d. Kg. 122, Straßburg 1910: für Rottmayr H. Tietze, I. M. R. im Jahrbuch der Zentral-Kommission 1906: für Ruthardt Th. v. Frimmel, K. A. R. im Repertorium für Kunstwissenschaft IX, für A. Stech B. Makowski, Der Maler A. St. in Zeitschrift des westpreußischen Geschichtsvereins, Heft 52: für I. H. Tischbein H. Bahlmann, I. H. T. in Studien zur deutschen Kunstgeschichte 142, Straßburg 1911: für M. A. Unterberger K. Zimmeter, M. A. und Sebald U., Innsbruck 1902. Für A. Kauffmann gibt es statt des angeführten Buchs von Rossi von 1810 zwei neuere Arbeiten, eine von W. Schram, Die Malerin A. K., Brünn 1890, die andere von F. Gerard, London 1892; bei den Königsleutnantsbildern fehlen das wertvolle Buch »F. de Théas Comte de Thoranc, Goethes Königsleutnant«,



dem Martin Schubart seine Lebensarbeit gewidmet hatte, und die gründlichen Untersuchungen von Otto Donner von Richter und von Heuer im Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1904 und 1907, dafür ist auf ein Aufsätzchen von Bangel verwiesen, weil es in den Monatsheften für Kunstwissenschaft erschienen ist.

Sieht es schon um die Kenntnis der grundlegenden Arbeiten so aus, so werden die biographischen Angaben nicht gar zuverlässig sein; tatsächlich strotzen sie — trotzdem sie sich der größten Kürze befleißigen und nur die allerelementarsten Angaben enthalten — von Fehlern, die bei einiger Kenntnis der Literatur zu vermeiden gewesen wären. Dubois ist 1668, nicht 1688 geboren, letzteres beruht, wie in Thiemes Lexikon zu lesen ist, auf einem Druckfehler bei Nicolai. Etgens ist nicht 1754, sondern 1757 gestorben; Fesel hieß nicht Christian, sondern Christoph; I. E. Fischer von Erlach ist nicht 1695, sondern am 13. 9. 1693 geboren, auch hat er das Schwarzenberg'sche Palais in Wien weder »geschaffen« noch gebaut. Hans Graf ist nicht um 1680 geboren und zu unbekannter Zeit gestorben, sondern 1653 geboren und 1710 gestorben; ob Daniel Gran in Wien geboren ist, weiß man nicht, aber man weiß, daß er hauptsächlich bei Werle lernte. Samuel Grimm ist nicht 1740, sondern 1733 geboren; sein Vater war nicht der Miniaturmaler Johann Grimm — der war sein Onkel —, sondern der Notar Joh. Jakob Grimm; auch starb er nicht 1806, sondern 1794. Norbert Grund ist nicht 1714, sondern 1717 geboren; bei Guibal sind die Daten der römischen und Stuttgarter Aufenthalte fehlerhaft. Hans König starb nicht nach 1665 — das geht, wie man schon lange weiß, auf einen Lesefehler in einem alten Pommersfeldenschen Katalog zurück — sondern nach Doppelmeyer 1642: Wilhelm von Kobell starb nicht 1855, sondern am 15. Juli 1853. Loth, dessen Vater mehr Ulrich als Johann hieß, hat nicht in Wien für Kaiser Leopold II. (statt I. [1])) gemalt, sondern hatte nur den Titel Hofmaler. Lauterer ist nicht 1735, sondern 1733 gestorben; dafür ist Maron nicht in letzterem Jahre, sondern 1731 geboren; er war übrigens nicht Sekretär der Akademie von S. Luca, sondern 1768 Proveditore, 1771 und wieder 73 Custode. Maulpertsch hat nicht »symbolische Darstellungen im Bibliothekssaal zu Prag, in der Hofkapelle und in den Gemächern der Kaiserin in Innsbruck und der St. Benno-Kapelle in der Dresdner Hofkirche« gemalt, sondern allegorische Fresken in der Bibliothek zu Strahow, im Riesensaal in der Residenz in Innsbruck und in der genannten Kapelle in Dresden. Ismael Mengs war nicht Direktor der Akademie in Dresden, G. F. Meyers Lehrer war nicht Hein, sondern D. Hien, Meytens kam nicht 1726, sondern erst 1731 wieder nach Wien; Palko soll Schüler des Bibiena an der Wiener Akademie gewesen sein, kein Mitglied dieser Familie war je an ihr Professor. Josef Pichler lernte nicht in Linz (Oberösterreich), sondern in Lunz (Tirol), er starb wohl nach 1764, nämlich 1808; zahlreiche Arbeiten aus der Zeit nach 1764 sind bekannt, ebenso daß er erst 1778 Mitglied der Wiener Akademie wurde. Joh. G. Platzer lebte nicht 1702—60, sondern 1704—1761, Schalch starb nicht um 1790, sondern am 21. 8. 1789, Schnetzler nicht 1768, sondern am 30. 5. 1763, I. M. Schmidt war nicht Schüler seines Vaters, Stocklin starb nicht 1795, sondern 1800, Speisegger — Georg Herrmann mit dem Taufnamen — war wohl tätig gegen Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, er lebte nämlich vom 24. 8. 1774 bis zum 12. 10. 1846.

Die Fülle der Fehler, die sich um zahlreiche kleinere Ungenauigkeiten beliebig vermehren ließe, ist so erstaunlich, daß ich ausdrücklich betonen muß: alle meine Richtigstellungen

[1]) Einer von den zahlreichen Druckfehlern, von denen besonders die Eigennamen wimmeln: Canca für Conca, Lepel für Lepler, Restaut für Restout, Mayer für Meyer (Lehrer I. R. Hubers), Welchrod für Welehrad, F. für N. Largillière, Johanneum in Prag für in Graz etc.



stammen nicht aus archivalischen Quellen oder auch nur seltenen Lokalzeitschriften, sondern aus leicht zugänglicher gedruckter Literatur, gewissermaßen aus der Handbibliothek jedes, der sich mit deutschem Barock und Rokoko beschäftigt; wer vollends eine eigene Abteilung »Schweizer Kunst« arrangiert, hätte z. B. C. Bruns Schweizerisches Künstlerlexikon (Frauenfeld 1905 ff.) kennen sollen! Jetzt wird die Bescheidenheit, die eigenen Forschungsergebnisse in die allgemeine Masse verschwinden zu lassen, erst verständlich! Wer sich — wie ich es getan habe — die Mühe nimmt, Artikel um Artikel durchzugehen, wird finden, daß das Neue — von den paar Biographien abgesehen, bei denen vorbereitete neue Werke dem Herausgeber zur Verfügung standen, z. B. Manyoki, Ovens, Zick — auf einem sehr kleinen Zettelchen Platz fände; in Wirklichkeit sind die Biographien zum allergrößten Teile flüchtige Auszüge bis F. aus dem neuen Thieme, von da an aus dem guten alten Nagler, wobei manchmal sogar ästhetische Urteile in das neue, alle bisherige kritiklose Forschung beschämende Fundamentalwerk übergingen. So z. B. wenn über Ignaz Stern gesagt wird, daß »in seinen Arbeiten eine weichliche Grazie auffällt«, was Nagler ausdrückte, daß Sterns Grazie öfters in Weichlichkeit ausartete. Es ist überhaupt staunenswert, wie geschickt das alte Lexikon modernisiert ist. Wie geschwätzig klingt z. B.: »Hopfer, Wolfgang Ludwig, Maler zu Nürnberg, erlernte die Anfangsgründe der Kunst bei G. Strauch, begab sich dann zu I. Spielberger nach Wien und hierauf besuchte er Italien, wo er neun Jahre blieb. Nach seiner Rückkehr wurde er Hofmaler des Kurfürsten von der Pfalz, und 1698 starb er, 50 Jahre alt. Dieser W. Hopfer malte Bildnisse und Schlachten im I. Ph. Lembkes Manier.« Wie ganz anders wissenschaftlich hört sich doch folgende Biographie an: »Hopfer, Wolfgang Ludwig, geb. 1648 in Nürnberg, gest. 1698. Schüler von Georg Strauch und Johann Spillenberger. War neun Jahre in Italien tätig. Nach seiner Rückkehr wurde er Hofmaler des Kurfürsten von der Pfalz. (Ohne Nennung des Namens klingt das nicht ganz wissenschaftlich, aber warum hat Nagler das Geheimnis nicht verraten, wer damals Kurfürst von der Pfalz war!) Er malte Bildnisse und Schlachten in der Manier des I. B. Lembke.« Aber diese schneidige Umstellung macht den Text nicht immer richtiger; denn daß August Querfurts »erste Bilder die großen Schlachtstücke sind, die er für den Prinzen Alexander von Württemberg (da ist jetzt der Name!) und den Fürsten zu Waldeck (da ist er wieder nicht!) malte«, würde uns baß verwundern, wenn wir uns nicht von Nagler her erinnerten, daß es seine ersten Bilder, welche ihn allgemein bekannt machten, waren, die er für den Prinzen Alexander von Württemberg (ach so!) und den Grafen von Waldeck malte. Besonders unaufmerksam gegen seine Hauptquelle erweist sich Biermann aber bei der Biographie des Malers Roeßler; er exzerpiert Nagler zwar fehlerfrei, aber in der Eile erwischt er Johann Carl Rößler aus Görlitz statt Carl Rößler von Nürnberg, wo doch das ausgestellte Porträt ausdrücklich Rößler v. Nürnberg bezeichnet ist [3]) und Nagler wohlmeinend gewarnt hat: »darf aber mit dem folgenden Künstler nicht verwechselt werden!«

Der Katalog besteht aber nicht nur aus den Biographien der Künstler, sondern auch aus der Beschreibung der ausgestellten Werke; diese ist sehr knapp gehalten: Bezeichnung des Gegenstands; Malgrund, Maße. Eventuell Signatur oder auch gelegentlich eine Anmerkung, Besitzer. Malgrund, Maßangaben — die ohne ersichtlichen Grund und sehr bedauerlicher Weise bei den Zeichnungen weggelassen wurden — und Besitzer habe ich nicht überprüft, zu den anderen Punkten habe ich mehrere Einwendungen zu erheben, obwohl ich auch da für die Signaturen nur ein sehr ungenügendes Kontrollematerial habe und Porträts

3) Übrigens malt J. C. Roeßler ganz anders. Siehe z. B. das in der Ausstellung deutscher Kunst des XIX. Jahrhunderts im Leipziger Kunstverein (September-November 1915) ausgestellte Porträt, das im Katalog abgebildet ist.



und Landschaften ausscheide. So unwahrscheinlich es klingt, es sind häufig die dargestellten Themen nicht erkannt worden. Die beiden Schlachtenbilder von Schönfeldt stellen nicht die Kriegstaten Alexander des Großen, sondern biblische Schlachten dar; denn auf der sogenannten Schlacht bei Issus steht in monumentalen Buchstaben »Iosue X. Cap.«, es ist also die Besiegung der fünf Könige bei Gibeon dargestellt. Das Pendant ist die Besiegung Ahabs bei Gilead (II. Chron. 18) und nicht die Schlacht bei Granicus, wozu doch in erster Linie eben der Granicus gehört. Ebensowenig kann Nr. 125 — daß es wirklich von Johann Heiß gemalt ist, möchte ich nach den signierten Bildern Nr. 35 und 36 schwer glaublich finden — »Venus an der Leiche des Anchises« vorstellen; Anchises starb, wie wir in der Aeneis lesen, als gebrechlicher Greis inmitten der Seinen und Venus hat sich um ihren ehemaligen Galan bei dieser Gelegenheit nicht gekümmert. Dagegen hat sie den toten Aeneas durch den Flußgott Numitius reinigen lassen und ihn dann mit Nektar gesalbt, um ihn zu den Unsterblichen zu entrücken, wie Ovid in den Metamorphosen berichtet und wie auch andere Künstler (z. B. Nattier) es dargestellt haben. Nr. 132 zeigt nicht Susanna im Bade, wozu immer zwei Greise gehören, sondern Syrinx und Pan; was auch nicht anders sein kann, weil das Bild ja eine genaue Kopie nach dem bekannten und so benannten Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ist. Ist hier ein antikes Motiv für ein biblisches gehalten, so ist dafür bei Nr. 297 das Umgekehrte der Fall. Nicht Alexander der Große wird von den Frauen des Darius durch Lebensmittel besänftigt — es ist überhaupt nur eine Frau da! — sondern Abigail beschwichtigt den Zorn des David, wie im I. Buch Samuelis Kap. 25 nachzulesen und in der Barockzeit unzähligemal dargestellt worden ist. Nr. 285 kann niemals den hl. Florian vorstellen, weil der kein Bischof war und kein Salzfaß in der Hand hält, beides ist aber bei dem hl. Rupert, dem Patron von Salzburg, der Fall. Auf dem Bild Nr. 245 ist nicht Kleopatra dargestellt, denn die war ganz fröhlich, als sie den Becher in der Hand hielt und hatte, als sie eine so selbstmöderische Miene machte, eine Schlange am Busen; aber Becher und Selbstmordmiene zusammen, das ergibt nicht Kleopatra, sondern immer Sophonisbe, für die sich unser Barock bekanntlich auch sehr interessiert hat. Bei der Fügerschen Skizze Nr. 670 hat man sich mit Recht mit der allgemeinen Angabe begnügt »Mythologische Darstellung«, denn erst aus der zugehörigen Zeichnung der Albertina kann man den Stoff, die Teilung der Weltherrschaft zwischen Zeus, Poseidon und Pluto, deutlich erkennen. Dagegen ist es beim Bild von Schönfeldt Nr. 31 unzweifelhaft, daß es sich nicht um die »Hinrichtung einer Heiligen« handelt — es ist ja nirgends ein christliches Attribut zu sehen —, sondern um die beliebte »Polyxena, die den Manen des Achilles geopfert wird«, dessen Schatten sich ja auffallend genug auf dem Sarkophag herumräkelt. Auch bei der Plastik kommen, obwohl sie im allgemeinen besser bearbeitet ist als die Malerei, ähnliche Verstöße vor. 1143 zeigt nicht Thetis und Hephaistos, sondern Venus bei Vulkan, um die Waffen für Aeneas zu erbitten, worüber Feulner nicht im Zweifel geblieben wäre, wenn er Gefährt und Gefolge der Bittstellerin beachtet oder bemerkt hätte, daß das Relief eine genaue Kopie der Komposition jenes Themas von Jouvenet ist, die L. Desplaces gestochen hat. Daß Tassaerts anmutige Gruppe Nr. 1174 nicht »Venus verbrennt die Pfeile Amors« darstellt, sondern den Sieg der Freundschaft über die Liebe — ein echtes Rokokoepigramm — hat Vitry in einem eigenen Aufsatz in der Revue de l'art V, S. 157 ff. ausführlich dargetan.

Ebenso schlimm sieht es mit den Signaturen aus; hier erweisen sich die Angaben des Katalogs als ganz unzuverlässig. Bei Nr. 55 fehlt die Signatur P. H. B., die der Karlsruher Galeriekatalog angibt; ein Phil. Hier. Brinckmann ist doch nicht so ohne weiteres zu erkennen, ich persönlich wüßte gern, warum auch die unbezeichnete Rötelstudie in München (Nr. 312)



unter seinem Namen geht. Nr. 89 ist nach Angabe des gleichen Katalogs mit F. P. v. H. bezeichnet, was man eher Ferdinand Philipp als Carl Wilhelm zu lesen versucht wäre. Beim Bilde 117 fehlt die Signatur »Georg Dathan 1748«, bei 277 die »Anton Kern pinxit 1730«. Auf der Zeichnung Nr. 324 steht nach Monatshefte 1915, S. 2 D. Schultz; irgendeinen Grund muß es doch haben, wenn man diese Kopie nach einem Sprangerschen Stich — worauf ich zurückkomme — mit Schultz in Verbindung bringt. Ferner fehlt die Signatur »Christian Leberecht del. 1808« auf Nr. 996; wollte man die Entstehung im neunzehnten Jahrhundert nicht zugeben? Und weshalb fehlt bei der Zeichnung 1035 die Signatur »Chodowiecki fecit 1759«, die im Gegensinn ist und die Zeichnung als Vorlage eine der frühesten Radierversuche erkennen läßt? Die lange Inschrift auf der Zeichnung 1012 ist wohl keine Signatur, aber sie hätte doch gebracht und erklärt werden sollen; daß Tocqué — wie sonst gelegentlich bei den russischen Porträts Schmidts — mit der Zeichnung etwas zu tun hat, glaube ich nicht, denn auf dem seltenen Stich, zu dem sie dient, heißt es ausdrücklich »ad vivum fecit Petrop. 1762«. (Catalogue raisonné de l'oeuvre de G. F. Schmidt. A Londres 1789, Nr. 85. Deutsch. Berlin 1815. Fehlt übrigens auch im Literaturverzeichnis, obwohl es noch immer die grundlegende Arbeit über Schmidt ist.)

Jedenfalls hätte der Hinweis auf den Stich zur Beschreibung des ausgestellten Blattes gehört; auch bei vielen anderen Werken fehlt eine entsprechende Angabe. Z. B. Nr. 281 Skizze zum Deckenfresko des Brünner Landhauses, Nr. 285 Skizze für das Chorfresko in Hof-Arnsdorf (Abb. in Österr. Kunsttop. I, Fig. 7), Nr. 286 Skizze für ein Altarbild der Melker Pfarrkirche (Abb. daselbst III Fig. 368); Nr. 1140—42 Skizzen zu den Gartenskulpturen in Veitshöchheim (Abb. in den Bayr. Kunstdenkmälern, Unterfranken III, Fig. 150, 155 und T. XV); Nr. 1139 Kopie der Tauridischen Venus in St. Petersburg (Abb. in Les Trésors d'Art en Russie, III, T. 3). Auch die Angabe bei Nr. 695 und 1272 »nach Meytens« oder »wahrscheinlich nach Meytens« ist ungenügend, denn die Bilder gehen wohl in letzter Linie auf dessen großes Familienbild in Schönbrunn zurück, sind aber in dieser Fassung nach dem Winklerschen Stich kopiert, der die Meytenssche Komposition um die später geborenen Prinzen bereicherte; ebenso ungenügend ist es, unter ein Porträt nichts als »Grooft« oder »Du Ry« zu schreiben, wenn es mehrere bekannte Träger dieses Namens gibt. Da muß man sich schon die Mühe machen, in einem Konservationslexikon nachzusehen und schreiben: Karl de Groff oder Simon Louis du Ry. Eine ausführlichere erläuternde Anmerkung ist eigentlich nur bei J. H. Wilhelm Tischbeins Orest und Iphigenie gegeben und die ist falsch. »Goethe und Lady Hamilton haben zu diesem Bilde Modell gestanden«, ist unrichtig; nur Lady Hamilton hat das getan, u. z. vielleicht auch für den Ausdruck des Orest. Daß Goethe mit dem Bild etwas zu tun hatte, ist sowohl nach seiner eigenen Äußerung über das Bild in der Italienischen Reise, als auch nach dem Brief Meyers darüber völlig ausgeschlossen (s. Goethe-Jahrbuch IX 220); das ganze Kustodenmärlein beruht auf einer mißverstandenen Stelle in einem Brief Fried. Bruns vom 14. 5. 1799, die auf einer ihr gehörigen Zeichnung Orest Goethe ähnlich findet! Hätte doch statt dessen lieber das Bild Zeisigs Nr. 801 eine Erläuterung erhalten, das als »Die Kurfürstlich-sächsische Familie« nahezu unverständlich ist; es ist eine Allegorie auf die Wiedergenesung der Kurfürstin und wurde in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste XVI, 1. St., 112 als ein Hauptstück der Dresdner Akademie-Ausstellung von 1772 ausführlich erläutert und höchlich gepriesen.

Die genaue Kenntnis des dargestellten Gegenstandes, die sorgfältige Beachtung einer Inschrift können auf die Spur eines unbekannten Meisters helfen; allerdings darf man nicht zu kühne Schlüsse ziehen. Weil Nr. 131 mit der Signatur »A. E. Herdineg Pinxit Roma 1663«

das Porträt des Herzogs Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig ist, braucht dieser Herdincg — dessen Vorname in der Unterschrift der Abbildung merkwürdigerweise Hermann heißt — doch kein Braunschweiger zu sein; noch unerfindlicher ist, warum das Porträt Zoegas (Nr. 863) mit der Inschrift »Rom A. 1787« von einem »Hamburger Maler um 1785« herrühren soll. Was für ein Hamburger Maler hat um diese Zeit so gemalt — wie ein rückversetzter Julius Oldach —, was für ein Hamburger Maler kann in dem Goethejahr, in dem wir über die deutsche Künstlerkolonie in Rom so genau unterrichtet sind, in Rom tätig gewesen sein, ohne daß wir es wüßten? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß Zoega, der später die Aufsicht über die jungen dänischen Künstler erhielt, von einem seiner Landsleute gemalt worden ist, z. B. von I. H. Cabott, mit dem er um die fragliche Zeit in engster Berührung stand (Welker, Zoegas Leben, in Klassiker der Archäologie IV, S. 10, 46)? Auch bei Nr. 1003 führt die Inschrift irre; es steht zwar »I. E. Nilson del.« darauf, dennoch ist die Zeichnung von G. B. Götz, der sie selbst mit der ganzen Folge bei Wagner in Venedig herausgab; Nilsons Jahreszeiten sehen ganz anders aus. Dafür war für andere Unterschriften leider kein Interesse vorhanden: Das Stilleben von Tamm (Nr. 34) ist »Franz T. Tamm fecit Ao 1757« signiert, was bei einem Maler, der schon 1724 gestorben ist, immerhin auffallend sein sollte! Es wird wohl — auch in der Malweise von den noch zu Lebzeiten gemalten Bildern des für Biermanns Empfinden (S. XVI) noch viel zu wenig geschätzten Franz Werner Tamms ziemlich verschieden — von dessen Sohn herrühren, der nach dem Hamburger Künstlerlexikon gleichfalls Maler gewesen ist. Tamm arbeitet noch 33 Jahre nach seinem Tode, dafür fängt Johann Jakob Scherer schon acht Jahre vor seiner Geburt zu malen an; er ist 1676 geboren [4]), sein Porträt des Bürgermeisters Tobias Holländer von Beran ist von 1668 datiert. Wenn Biermann das von ihm leider viel zu wenig geschätzte Schweizerische Künstlerlexikon gekannt hätte, hätte er gewußt, daß die Zuschreibung dieses Bildes an Scherer auf eine alte Liste der städtischen Bilder zurückgeht, die I. I. Mezger gehabt haben soll, daß sie also ganz in der Luft hängt und der stolze Herr Bürgermeister sich wohl eher von einem zeitgenössischen als von einem künftigen Maler abkonterfeyen ließ.

Aber genug mit dem philiströsen Beschnüffeln von Aufschriften und Inschriften. Erst wo sie von solchen engherzigen Rücksichten frei schalten kann, entfaltet sich die wahre Kennerschaft zu voller Blüte. Zwar den Künstlernamen kann man nicht immer feststellen, aber soviel weiß man doch, daß ein Bild wie das »Jüngste Gericht« Nr. 128 an die Spitze der norddeutschen Barockmalerei gehört. Daß es eine der zahlreichen Kopien nach dem Stich von Sadeler nach einem Bild von Christoph Schwarz ist, ändert daran nur wenig; es ist dann eben süddeutsch und gehört in den Kreis der Manieristen, also etwa 50—60 Jahre vor den Anfangstermin der Ausstellung. Noch ein zweites Mal haben sich die Manieristen in das Ausstellungswerk eingeschlichen; die Zeichnung von Daniel Schultz (Nr. 324) — die übrigens auch Biermann gelinde Zweifel eingeflößt hat (S. XXIV) [5]) — ist eine Kopie nach dem reichen Stich, in dem H. Goltzius die Komposition von B. Spranger (im Wiener Hofmuseum) erweitert hat. (Abbildung des Stichs im Jahrbuch der kh. Sammlungen des ah.

[4]) Bei der Abbildung steht als Lebensdaten 1667—1746. Das soll aber die Sache nicht wahrscheinlicher machen, das ist nur der übliche Druckfehler.

[5]) In den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1915, S. 2 orakelt George Cuny über diese Zeichnung folgendes: „Eine sichere peinliche Zeichnung, welcher über den zu vielen Einzelheiten der Zusammenschluß fehlt. Unbefriedigt von dieser leeren Manier, hat er das Blatt nie vollendet. Er ist auch später auf Motive dieser Art nicht wieder zurückgekommen."

Kaiserhauses XXVIII, Fig. 27.) Das war 1590! Ziemlich alte Geschichten für eine deutsche Barockausstellung!

So weit sollten die Zusammenhänge mit der früheren Kunst ja gar nicht zurückverfolgt werden; nur an die Traditionen eines Elsheimer und seiner Schüler sollte noch angeknüpft werden, »unter denen Johannes König mit einem kleinen Bildchen aus Greiz (Abb. 132) hier etwa an der Spitze steht (S. XVI)«. Wir haben dadurch den Vorteil, Meister und Schüler in einem Stück vor uns zu haben; denn das Bild ist eine genaue Kopie nach dem Bilde Elsheimers im Berliner Kaiser Friedrich-Museum [6]). Diese Tatsache ist nicht neu, denn schon Paul Weizsäcker hat im Repertorium XXI S. 195 dieses Bild als Beispiel für Königs unverschämte und geistlose Plagiierung Elsheimerscher Kompositionen genannt. Ein schöner Anfang unserer barocken Landschaftsmalerei! Daß ein Bild an so bekannter Stelle übersehen wurde, ist nicht weiter auffallend; ist doch auch der Sandrart Nr. 14 eine Kopie nach einem ziemlich leicht zugänglichen Bild. Die Vermählung der hl. Katharina hat Sandrart 1647 für den Erzherzog Leopold Wilhelm gemalt und sie befindet sich heute noch im Wiener Hofmuseum; in der Biographie des Meisters (Teutsche Akademie S. 17b, 18a) ist das Bild ausführlich beschrieben und in Kutters Monographie auch noch reproduziert.

Man merkt schon, sorgfältige Einzelarbeit ist Biermanns größter Vorzug nicht; vielleicht verachtet er sie sogar ein wenig, nicht ohne Überlegenheit spricht er (S. XXVII) bei Willmann von »deutscher Gründlichkeit, die das Gegenteil jedweden genialen Schaffens ist.« Die Genialität seines eigenes Schaffens erhärtet Biermann sogleich, indem er in Willmanns Kreuzabnahme (Nr. 203) ein Werk von dem gleichfalls in Breslau vielfach tätig gewesenen J. M. Rottmayr veröffentlicht; es ist die Skizze zu dem Altarbild der Prälatenkapelle in Kremsmünster in Oberösterreich, das ich im Jahrbuch der Zentral-Kommission 1906, S. 113 Fig. 61 abgebildet habe. Auch abgesehen hiervon — und abgesehen davon, daß das Bild von den anderen Willmanns, z. B. dem gegenüber abgebildeten hl. Gregor, wirklich recht verschieden ist — war Biermann nicht ungewarnt: Knoblich hatte zu dem Bilde ein Fragezeichen gesetzt (Leben und Werke des Malers M. L. L. Willmann, Breslau 1868, S. 25), Klossowski war — vorsichtig — mit Stillschweigen darüber hinweggegangen (M. W., Breslauer Diss. 1902), nur der letzte Biograph, Dietrich Maul, in seiner grenzenlosen Leichtgläubigkeit hat auch dieses Bild anerkannt. (Ich habe Mauls Buch schon im Repertorium 1914 S. 309 charakterisiert.) Auch in einem andern Fall habe ich schon vor vielen Jahren das Werk publiziert, an dessen Skizze Biermann herumrät; das Bild Abb. 289, das im Bilderband ehrlich als »Unbekannter Meister«, im wissenschaftlichen Katalog jedoch als »Art des Josef Appiani aus Mainz, um 1750 bezeichnet wird, ist die Skizze von Joh. M. Schmidt zu seinem 1787 gemalten Deckenfresko in der Pfarrkirche zu Krems (Österreichische Kunsttopographie I, Taf. VII). Auch hier hätte Biermann selbst ohne Kenntnis des Freskos den Urheber erkennen können; denn durch einen Zufall, der ja auch bisweilen genial schafft, ist das Bild gerade gegenüber von einem andern Kremser Schmidt zur Reproduktion gelangt. Das Anschauen des Nebenbildes ist überhaupt eine methodisch sehr empfehlenswerte Vorsichtsmaßregel bei Bestimmungen; hätte sie Biermann geübt, hätte er niemals unter dem Namen Meytens das Bildnis Kaiser Josefs II. [7]) (Abb. 657) — ein Bild, das überhaupt kaum in den Kreis der österreichischen Kunst gehört —, unter dem Namen Mengs das kindische Blättchen (Abb. 998) gebracht, das noch dazu 1763 entstanden sein soll, also in den Jahre

[6]) Nr. 664 A. In Posses Katalog II. Band, S. 77 ist eine weitere Kopie von 1597, merkwürdigerweise auch in Greiz, genannt. Liegt hier vielleicht ein Irrtum vor?

[7]) Unter dem Bilde steht Franz Joseph II. Das ist aber nur der übliche Druckfehler.

der Madrider Bilder, die man (S. XXXV) »gesehen haben muß, um speziell den Porträtmaler richtig werten zu können«. Um zu erkennen, daß das aquarellierte Blatt (Abb. 337) mit Josef Emanuel Fischer von Erlach nichts zu tun hat, hätte es allerdings genügt, irgendeine Architekturzeichnung des achtzehnten Jahrhunderts angesehen zu heben.

Wenn ich die Liste von fehlerhaften Bestimmungen nun schließe, so geschieht es nicht, weil mir alle anderen Bilder richtig bestimmt erschienen; ich habe im Gegenteil noch eine große Anzahl schwerwiegender Bedenken und gerade bei den bedeutenderen Meistern —, Kupetzky, Kauffmann, Chodowiecki, des Marees, Joh. Heinr. und Friedr. Aug. Tischbein, Füger etc. — scheint mir das Oeuvre von fremden Zutaten keineswegs frei zu sein. Aber eine Diskussion darüber würde zu weit führen, würde stellenweise mit der unfruchtbaren Feststellung bloßer Meinungsverschiedenheiten enden. Und nichts liegt mir ferner, als mich auf Meinungsverschiedenheiten mit diesem »Werk« einzulassen; ich begnüge mich, die Tatsachen anzuführen, aus denen sich das wissenschaftliche Niveau der Arbeit von selbst ergibt. Sollte jemandem darüber noch ein Zweifel geblieben sein, so wird dieser bei der Kenntnisnahme der Biermannschen Übersicht im I. Band, gewissermaßen dem wissenschaftlichen Extrakt des ganzen Unternehmens, sofort schwinden.

Bevor ich mich diesem unerfreulichen Unternehmen zuwende, möchte ich noch ein paar Worte über die anderen Mitarbeiter an dem Bande sagen; denn die Herren, die der Herausgeber (S. V) mit dem lobenden Wortschwall eines Kabaret-Conferenciers dem verehrten Publikum vorführt, haben ihre Aufgabe in durchaus verschiedenartiger Weise aufgefaßt. Kippenberg hat für den seinerzeitigen Ausstellungskatalog ein ganz kleines harmloses Feuilleton als Einführung geschrieben, das nun als »wertvolle Einleitung« der Silhouettenabteilung in das Monumentalwerk übernommen wurde. Brinckmann hat die Miniaturenabteilung durch einen kurzen Text eingeleitet, der die Schwierigkeiten des Unternehmens mit erfreulicher Aufrichtigkeit bespricht. Die Miniaturmalerei ist bisher fast immer nur von Dilettanten literarisch bearbeitet worden; eine wirklich kritische Sonderung des Materials hat nicht stattgefunden und wir wissen eigentlich auch bei den altbeglaubigten Stücken kaum, welche als Originalarbeiten, welche nur als mehr oder weniger handwerkliche Kopien nach einem künstlerischen Original anzusehen sind. Das allermeiste kann als Massenartikel gelten, der mit Kunst und Kunstgeschichte nichts zu tun hat. Dazu kommt, daß das Material, das bei den verschiedenen Ausstellungen auftaucht, in der Regel volltönende Namen mitbringt, an denen man nicht allzustrenge Kritik üben will; dadurch stiftet jede Ausstellung neuerliche Verwirrung. Auch diesmal ist keineswegs alles einwandfrei, und namentlich gegen manche der Stücke, die unter dem Namen Chodowiecki und Füger vorgelegt werden, lassen sich verschiedene Einwendungen erheben. Aber die anspruchslose Art des Textes, der die Bilder begleitet, macht jede kritische Auseinandersetzung unnötig.

Bei zwei weiteren Abteilungen ist auf eine besondere zusammenfassende Einleitung verzichtet worden, so daß wir bei ihnen auf die knappen Angaben des Vorworts des Herausgebers angewiesen sind. Das »Porträt des künstlerischen und geistigen Deutschland« wurde gesammelt, um dem ikonographischen Interesse an einer Zeit gerecht zu werden, »die nicht nur die Grundlagen unserer modernen Geisteswissenschaften geschaffen, sondern mit Schiller und Goethe zugleich die zweite große Blüte unserer Nationalliteratur begründet hat. Daß im übrigen durch eine solche Porträtgalerie .... auch die kunstwissenschaftliche und literaturhistorische Erkenntnis nicht wenig profitieren würden, stand von vornherein fest. Diese Sonderabteilung mußte deshalb selbst auf die Gefahr hin, daß hier und dort das künstlerische Moment enttäuschen sollte, in jedem Falle besonders reizvoll sein«. Von diesem



dicken Selbstlob läßt der Herausgeber auch einiges auf den Bearbeiter abtropfen, indem er mitteilt, daß Dr. Uhde-Bernays »dank einer seltenen literarhistorischen Bildung einen Teil des in der Porträtgalerie vereinigt gewesenen Materials nachgewiesenen habe«, bringt ihn aber dadurch, daß er seinen Anteil an dem Ausstellungswerke als eine neuerliche wissenschaftliche Leistung hinstellt, in den Kompetenzbereich der Kritik. Denn wieder gilt der Grundsatz: Der bloßen Ausstellungspublikation gegenüber reine Dankbarkeit für alles, was da ist; der wissenschaftlichen Publikation gegenüber auch eine Erinnerung an das, was fehlt. Das künstlerische Deutschland ist durch 106 Bildnisse vertreten; davon fallen auf Maler 97, auf Bildhauer 5, auf Architekten 2; diese zwei sind Knobelsdorff und Pigage! Das soll ein Bild des künstlerischen Deutschlands jener Periode geben, der nach den Worten des Vorworts (S. III) vor allem die Architektur die neue Schwungkraft vermittelt hat! Von den 97 Malern kommen ungefähr 36 in den anderen Abteilungen des Werkes überhaupt nicht vor, d. h. sie sind nicht wert, in eine Darstellung der Kunst des Barock und Rokoko aufgenommen zu werden, vertreten aber doch das künstlerische Deutschland; tatsächlich sind Leute darunter, von denen man nichts weiß, als daß sie ein zufällig erhaltenes und beglaubigtes Selbstporträt gemalt haben (z. B. Adler oder Fehrmann), andere die in Bedeutungslosigkeit mit ihnen wetteifern könnnen: Donath, Gohl, Hampe, Harper, Oeding, Treu u. v. a. Eine solche Malergalerie ließe sich ins Unendliche vermehren. Es ist eben hier wie anderwärts ein zufällig zusammengerafftes Material, das erst irgendwie gegliedert werden müßte, um wissenschaftliche Ansprüche erheben zu dürfen; man hätte die wahrhaft großen Künstler der Zeit aufbieten können — denn es gibt Bildnisse von fast allen den führenden Architekten und den meisten Bildhauern — oder sich auf die kunsthistorisch nicht uninteressante Frage des Malerporträts einschränken sollen. Das geistige Deutschland ist fast ebenso ungleichmäßig gezeigt; unter den Musikern fehlen fast alle (z. B. Gluck und Mozart, von denen man doch wirklich nicht behaupten kann, daß es keine Porträts gibt), von den Führern auf dem Gebiete des religiösen Lebens wird nicht Notiz genommen (z. B. Zinzendorf, Spener, Benj. Schmolck, die doch von Kupetzky, I. G. Wagner, Seibt gemalt worden sind), von den großen Historikern und Philologen, die doch »unseren modernen Geisteswissenschaften« den Grund gelegt haben, ist fast niemand da. Aus der Literatur sind die wichtigsten vertreten — obwohl auch da eine Menge fehlen, von denen gute Porträts bekannt sind z. B. Canitz, Neukirch, Breitinger, Rabener, Leisewitz, Claudius, Schubart, Joh. Gg. Jacobi, Hamann, Friedr. Müller u. v. a. —, aber nach welchem Grundsatz? Ist immer das charakteristischeste oder das künstlerisch wertvollste Bildnis ausgewählt? Oder ein weniger bekanntes Porträt hervorgezogen? Oder ein solches, das erst durch Vergleichung mit anderen der Beglaubigung bedürfte? Es ist das alles nicht der Fall, auch hier hat nur der Zufall den Ausschlag gegeben.

Die zweite Abteilung ohne Einleitung ist die Edelmetallkunst. Hier sollten nach dem Vorwort (S. IV) ausgewählte Beispiele »die Anschauung von dem Wesen barocker Kunstübung einerseits, von dem hohen Geschmacksniveau der Zeit anderseits vertiefen helfen«; die Bearbeitung übernahm der bewährte Fachmann Geheimrat Marc Rosenberg, dessen »vorbildlicher Katalog fast wörtlich, nach nochmaliger Revision durch den Verfasser in diese Publikation übernommen« wurde. Unter den Berichtigungen heißt es noch ergänzend, daß die unter den Abbildungen genannten Daten zum Teil noch genauer festgestellt werden konnten, so daß für diese Abteilung immer die Angaben des Registers gelten. Ob dieser, also einerseits fast wörtlich übernommene, anderseits noch genauer gewordene, ohnedies schon mustergültige Katalog all diese Lobsprüche wirklich verdient, läßt sich schwer prüfen, da er durch die Anordnung der Abbildungen — wofür der Bearbeiter gewiß nichts kann —



nahezu unbenützbar geworden ist; der Katalog ist nämlich nach folgendem System geordnet: Augsburg (wobei der Familie Biller noch eine eigene Unterabteilung gewidmet ist), Nürnberg, Straßburg, das übrige Süddeutschland, Dresden, Breslau, Halle, Berlin, Hamburg, das übrige Mittel- und Norddeutschland, Kirchliches. Die Abbildungen sind gar nicht geordnet — wahrscheinlich sind sie in der Reihenfolge gegeben, wie sie vom Klischieren gekommen sind — und ihre Unterschriften sind häufig mangelhaft. Es steht z. B. gar kein Ortsangabe darunter (z. B. Nr. 635—638 u. a.), und ich muß das ganze Register durchsuchen, bis ich nach der Beschreibung oder der Seitenzahl mein Stück finde; oder es ist als aus Halle bezeichnet und ist im Register dem Beschauzeichen entsprechend unter Braunschweig (Nr. 628) untergebracht; oder es steht darunter: Straßburg um 1728 (Nr. 570, 71, wobei die Merkwürdigkeit besteht, daß auf einer Seite das gleiche Stück zweimal oder zwei gleiche Stücke je einmal abgebildet sind). Nach langem vergeblichen Suchen bei Straßburg finde ich das Stück unter den »Augsburger Goldschmieden Biller und ihre Schule«; der Straßburger Goldschmied heißt Imlin; wenn Rosenberg sagt, daß er ein Schüler der Biller war, wird es wohl wahr sein, aber woher soll man das wissen!

Abgesehen von diesen Schwierigkeiten der Benützung steht aber noch manches der versprochenen Vertiefung unseres Einblicks in die barocke Kunstübung im Wege: z. B. daß sehr viele Stücke, darunter mehrere der wenigen, die bedeutend sind, gar nicht der Barockzeit angehören. Nr. 551, 552, 556, 563, 595, 636, 655, 654 gehören in die erste Hälfte, z. T. in die früheste Zeit des 17. Jahrhunderts, Nr. 555 — sogar bei der Abbildung um 1616 datiert — ist nach Meistermarke und Alliancewappen 1567 gearbeitet. Ein zweiter Nachteil für jenen Zweck ist die Art des Datierens. Manchmal fehlt jede Zeitangabe (bei den Abbildungen sehr häufig, z. B. Nr. 608, 613, 615, 625 [obwohl von 1689 datiert] 626, 627 [obwohl von 1698 datiert], 635, 637 [obwohl von 1719 datiert], 638 u. a., aber auch bisweilen im Text, z. B. Nr. 628) oder sie ist viel zu allgemein, denn 17. und 18. Jahrhundert oder auch 17. oder 18. Jahrhundert (Nr. 560, 580, 605, 623, 632), ist bei einer Ausstellung 1650—1800 eigentlich selbstverständlich (allerdings gibt es hier ja, wie wir sahen, auch ältere Arbeiten). Daß im Register manche direkt falsche Datierungen richtig gestellt sind (z. B. 601/2, 1690—1725, im Text der ausgebildeten Rokail und dem Jahresbuchstaben entsprechend in 1749/51 umgewandelt oder 644, Ende des XVII. Jahrhunderts, im Text in die Jahre 1721/27 versetzt, was am Ornament ohnedies zu sehen gewesen wäre), beweist, daß jene Revision des mustergültigen Textes nicht nur noch genauere Bestimmungen, sondern auch wesentliche Richtigstellungen ergab, ist aber beim Gebrauch des Bandes — wegen der raffinierten Unbenützbarkeit des Registers — nahezu belanglos. Übrigens sind auch jetzt noch Fehldatierungen stehen geblieben: Nr. 608 ist nach dem Jahresbuchstaben K auf 1735 oder 59 datiert, was wegen des Ornaments bei einer Arbeit aus Dresden — wo G. Semper bekanntlich die Heimat des Rokoko finden wollte — völlig ausgeschlossen ist; der Jahresbuchstabe paßt nach R^2 S. 277 ja auch auf 1711, was mit dem Ornament — dem gleichen wie bei Nr. 614 — ja ganz gut zusammengeht. Auch bei Nr. 615, bei Nr. 588 — wo die mythologische Darstellung übrigens zweifellos Apollo und Coronis ist — und Nr. 598 habe ich gewisse Zweifel, die ich aber bei dem trüglichen Charakter der Abbildungen von Metallgegenständen lieber nicht bis zu einer Diskutierung der betreffenden Gegenstände verdichten möchte.

Die beiden Hauptabteilungen waren ohne Zweifel Plastik und Malerei. Feulner, der Bearbeiter jener war dadurch in der günstigen Lage, das er sich schon vor der Ausstellung mit dem Stoff etwas beschäftigt hatte, hingegen dadurch benachteiligt, daß gerade seine Abteilung das allerdürftigste und ungenügendste Material bot. Den Vorteil hat er ausgenützt, indem seine Biographien dem Stand der Forschung durchaus entsprechen. Eine



ziemlich wesentliche Verbesserung möchte ich von etwas abgelegener Stelle heranbringen: Elhafen ist nicht »vermutlich in Nürnberg«, sondern nach Angabe des Trauungsbuchs von St. Stefan in Wien in Innsbruck geboren [8]). Wie rückt dadurch die kluge Beobachtung Scherers, der Colinsche Anklänge in Elhafens Arbeiten wahrnahm, ins rechte Licht! Die altväterische Methode der Kunstgeschichte, ein Arbeitsgebiet wirklich gewissenhaft zu durchforschen, ehe man darüber Bücher schrieb, hat doch auch Vorteile gehabt [9]). — Den oben erwähnten Nachteil hat Feulner sehr vernünftiger Weise dadurch zu beheben gesucht, daß er sich in seiner Übersicht nicht an das ausgestellte Material hält, sondern einen raschen Überblick über die Barockplastik überhaupt gibt. Allerdings wirkt seine handbuchartige Aufzählung der wesentlichen Erscheinungen dieser Periode dadurch einigermaßen wie eine Absenzliste. Wien fehlt so gut wie gänzlich, denn Hagenauer kann doch gerade mit einem Frühwerk von 1756 — die andere Arbeit ist fraglich — dieser Schule nur im weitesten Sinn zugezählt werden. Bayern ist durch einiges teils benanntes, teils anonymes Handwerksgut vertreten, aber nur von Günther kann man halbwegs ein Bild gewinnen; aber auch nur halbwegs, wenn die prachtvolle Marienbüste (Nr. 1137) von solchen Werkstattengeln (1136 und 1138) ein gerahmt wird. Die fränkische Plastik war besser vertreten, infolgedessen lag die Gefahr der Überschätzung nahe. Bei Auvera von Größe zu reden, ist ebenso unrichtig, wie bei P. A. Wagner gerade die Originalität der Erfindung zu rühmen (S. LIII); wenn auch die boshafte Bemerkung Caroline Schlegels (18. 3. 1804; Waitz-Schmidt, Caroline II. 382), er möge nicht viel mehr als altadeliche Wappen in seinem Leben ausgehaut haben, sein Sohn (Martin Wagner) sei gewiß sein gelungenstes Werk, den alten Rokokomeister allzu einseitig vom neugewonnenen Standpunkt des Klassizismus aus abfertigt, so trifft sie doch darin das richtige, daß die handwerkliche Ausführung, nicht die Erfindung seine starke Seite gewesen ist. Von den ausgestellten Skizzen ist die Diana (Nr. 1140) eine Variante von Falconets Baigneuse, die Ceres (Nr. 1142) eine solche von Donners Sommer in Preßburg, der Dornauszieher (Nr. 1141) die Umsetzung einer in mehreren Exemplaren überlieferten Renaissancefigur (z. B. aus der Sammlung Beckerath in der Ausstellung von Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz 1898, Taf. XXX) und das Relief (Nr. 1143), über dessen falsche Benennung ich bereits gesprochen habe, eine gekürzte Kopie nach einem Stich von L. Desplaces nach einem Jouvenet von 1713. Wie Wagner von der nachfolgenden Generation als Überbleibsel einer überwundenen Richtung empfunden wurde, so hat sich auch Permoser, der einzige bedeutende Bildhauer, der auf der Ausstellung vollgültig vertreten war, gegen den neuen Stil, gegen die Moderne seiner Zeit nach Kräften gesperrt. Nicht

[8]) 1697, April 28. — Ignatius Ölhoffer, Bildhauer, zu Innspruck geb., Jungfrau Annam Isabellam Kopetzkin, des Andreas Kopetzki, Kammerherrn des Herzogs von Anhalt, Tochter. — Zeugen: Heinrich Petersohn, Niclas Bon, beide hofbefreite Goldarbeiter. Trauungsbuch der Pfarre von St. Stefan in Wien 33, 287. Al. Hajdecki, Auszüge aus den Ehematrikeln von St. Stephan in Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abt. Band, Reg. 7113. Übrigens wird Elhafen auch in einem handschriftlichen Vermerk Rapparinis, auf den Th. Levin in Beiträge zur Geschichte des Niederrheins XIX, 52 und XX, 194, Anm. aufmerksam gemacht hat, ausdrücklich als Tiroler bezeichnet. — Daß Elhafen 1697 in Wien war, wissen wir auch sonst aus bezeichneten Arbeiten, z. B. Goldschmiedeabteilung, Abb. 566.

[9]) Wenn ich noch eine Emendation vorschlagen darf, so wäre es, den Lehrer Trippels nicht Lücki zu nennen, sondern mit I. C. L. von Lücke (oder vielleicht seinem Bruder?) zu identifizieren. Trippel nennt ihn ausdrücklich einen Bildhauer in Elfenbein; das paßt sehr gut auf Lücke, der in der Unstetheit seines spätern Lebens sehr wohl 1760 in England gewesen sein kann, wo er ja schon einmal gelebt hatte. Vielleicht kann auch das zur Unterstützung herangezogen werden, daß Trippel von England nach Kopenhagen geht, wo Lücke um diese Zeit noch am meisten Beziehungen hatte.



weil seine Art zu originell war (S. LIV), hat sein Schaffen auf gleichzeitige Künstler keinen Einfluß gewonnen, sondern weil er für den Kunstgeschmack seiner Zeit zu zurückgeblieben, zu überladen und schwülstig war (vgl. Jahrb. d. kh. Instituts d. Zentalkommission 1914, S. 3). Daß in seinem Pathos etwas liegt, was an spätgotischen Überschwang erinnern mag, kann schon sein; daß die Kreuzigung in Dresden aber an Grünewald gemahnt, liegt doch zum Teil an der Übersetzung ins Altdeutsche, die sie der Restaurierung von 1888 verdankt.

Auch die Plastik Nord- und Mitteldeutschlands ist hier nicht eben charakteristisch vertreten. Ob Doells Büsten der Prinzen von Sachsen-Weimar (Nr. 1164 und 65) mehr auf »antikische Wirkung« ausgehen oder mehr verkapptes Rokoko sind (S. LIV), scheint mir nicht so untersuchungsbedürftig wie der Umstand, ob sie überhaupt von ihm sind; denn nach dem Alter des Prinzen können sie nicht nach 1765 entstanden sein, und da war Döll fünfzehn Jahre alt. Dagegen weiß ich nicht, warum die Büste S. L. du Rys (Nr. 1184) als anonym publiziert wird; Gerland hat das zweite existierende Exemplar seinerzeit für Nahl in Anspruch genommen, und gegen diese Zuschreibung scheint doch nichts zu sprechen; wenn aber doch, so müßte es gesagt werden. Nahls eigene Porträtbüste jedoch (Nr. 1183) hätte ich kaum in diese Ausstellung aufzunehmen gewagt; ist diese Arbeit, in der Houdonscher Stil so kräftig vorschlägt, überhaupt deutsch?

Noch werden die Anfänge des neuen Stils an Skulpturen von Carstens, Schadow, Trippel und Landolin Ohnmacht gezeigt; die vier Bildhauer, die Feulner tatsächlich in einem Athem zu nennen zuwegebringt, scheinen seinen Beifall aber nur sehr bedingt zu besitzen. »Künstlerisch am wertvollsten erscheinen uns auch aus dieser Periode heute die Werke, die für ihre Zeit schon wieder rückständig galten, die Werke, die weniger nach einer gelungenen Imitation antiker Kunst, sondern, wie Schadows beste Skulpturen, nach Veredelung des natürlichen Vorbildes durch die antikisierende Form, nach scharfer sinnlicher Erfassung und handwerklich tüchtiger Wiedergabe des Gesehenen trachteten, die Werke also, die nicht aus literarischen Reflexionen, sondern aus der rein künstlerischen Anschauung geboren waren und die von Goethe deshalb als prosaisch, patriotisch und naturalistisch verurteilt wurden.« Abgesehen davon, daß dieses in einem der Gesinnung entsprechenden Deutsch vorgetragene künstlerische Bekenntnis auf einer Höhe steht, die Hagedorn, Sulzer und andere als seicht verschrieene Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts mühelos erreicht hatten, ist der Ton, mit dem Goethe belehrt wird — ich ringe nach einem milden Ausdruck —, der Stelle in Biermanns Einleitung über Bury, W. Tischbein, A. Kauffmann (S. XXXV) würdig, »die dem künstlerischen Geschmack eines Goethe kein besonderes Zeugnis ausstellen«. Ich fühle mich nicht berufen, Goethe gegen solche Angreifer zu verteidigen; er hat es selbst mit unvergleichlicher Würde getan, wo er in der italienischen Reise von dem Tadelnswürdigen spricht, das er neben dem Köstlichsten bei Palladio gefunden habe. »Wenn ich nun so bei mir überlegte, inwiefern ich Recht oder Unrecht hätte gegen einen solchen außerordentlichen Mann« — Feulner und Biermann kennen keine solche Zweifel —, »so war es, als ob er dabeistünde und mir sagte: ‚Das und das habe ich wider Willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich unter den gegebenen Umständen nur auf diese Weise meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte'.« Aber ich fühle mich berufen zu sagen, daß dieser Ton im allerhöchsten Grade geschmacklos ist. Von der deutschen Barbarei, von der uns das Ausland die Ohren gellen macht, liegt in solchem bis zur Kulturlosigkeit gesteigerten Individualismus ein bedauerliches, aber nicht uncharakteristisches Beispiel vor [1]); denn welcher gebildete Franzose,

[10]) In den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1915 schreibt ein Herr P. F. Schmidt: »Die heitere Ahnungslosigkeit Goethes in bezug auf die schweren Fragen des antiken Pessimismus offenbarte er in der



Engländer, Italiener würde wagen, derartig über Hugo, Browning, Carducci — ich rede gar nicht von Corneille, Shakespeare und Dante — zu sprechen! Wir aber sollten dulden, daß im ausgesottensten Journalistenjargon und vom frivolen Standpunkt einer Tagesmeinung aus Goethe abgekanzelt wird, weil seine in lebenslanger Arbeit errungene Meinung von Kunst den Herren nicht geläufig ist; nicht geläufig sein kann, weil sie sich in eine Region erhebt, von deren Existenz jene noch keine Ahnung haben. Ihm gab es einen höheren Begriff von Künstlerschaft, als ihn die geschmackvolle Betriebsamkeit auch der besten Zeitgenossen vertrat, einen Begriff von Kunst, in dem alles Schöpferische, Heilige, Gewaltige mitschwang, womit ein halbes Jahrhundert tiefschürfender und sehnsuchtsvoller Bemühung diesen Namen erfüllt hatte. Und wenn wir die Bände der Darmstädter Ausstellung durchblättern, an all der Anmut und Geschicklichkeit, Naturfreude und Vornehmheit vorbei zu Carstens' Parze Atropos kommen, dem armen Gips des Weimarer Museums, so ahnen oder wissen wir — mir wenigstens scheint es sonnenklar und unzweifelhaft —, daß Goethes Ideal, mit dem Haupt in die Wolken des Himmels ragend, doch fest gefugt auf kräftigster Wirklichkeit ruht.

Es wäre nun lockend, die ungeheure Bedeutung dieser Kunst zu zeigen, die alle früheren Bestrebungen in sich aufnimmt und doch wie neugeboren scheint, die ein Zwischenspiel heißen könnte und demnoch die Vorbedingung für alles ist, was das folgende Jahrhundert geschaffen hat. Aber wenn ich mich auch mit Feulner — wenigstens in ein paar Jahren — verständigen könnte, so müßte ich mich doch hauptsächlich mit Biermanns eigener Einleitung über die Malerei von Barock und Rokoko auseinandersetzen und das hieße in einen Sumpf hineinbauen. Er war nicht in der Lage wie Feulner, über ein halbwegs vertrautes Thema zu sprechen, sondern hat offenbar erst anläßlich der Ausstellung erfahren, was es im 17. und 18. Jahrhundert alles an Kunst gegeben hat; das ergibt sich nicht nur aus den bereits erörtertem groben Fehlern seines Katalogs, sondern wird auch durch die ungeheuchelte Entdeckerfreude über Dinge bewiesen, die den Arbeitern auf diesem Gebiete längst geläufig sind. Wo er nun versucht, das flüchtig gekannte Material wissenschaftlich zusammenzufassen, gelangt er zu unsinniger Überschätzung herausgerissener Einzeldinge, zu Widersprüchen mit sich selbst, zu leeren Behauptungen, die aus dem schillernden Phrasenschwall herausgelöst als völlig nichtig erkannt werden. All das ist ebenso schwer zu fassen, wie die scheinbaren Leitideen, die einem unter den Händen zerstieben, denn diese wissenschaftliche Einleitung gleicht einem jener hurtigen Zeitungsberichte über eine eben eröffnete Ausstellung, in deren Text möglichst viele Namen beteiligter Künstler, und sei es auch mit aller Gewalt, hineinverflochten werden sollen. Dennoch werde ich nicht ermangeln, genügendes Beweismaterial für meine Behauptungen aus dieser Einleitung herauszufischen.

Biermann scheidet zunächst — den Verhältnissen der Ausstellung Rechnung tragend — die große kirchliche Barockkunst Süddeutschlands aus seiner Betrachtung aus; sie ist etwas vom Übrigen völlig gesondertes (S. X), obwohl man auch in der bürgerlichen Kunst jene Momente erkennen kann, die uns berechtigen die gesamte Malerei dieses Zeitraums unter dem Begriff des deutschen Barock zusammenzufassen (S. XI). Diese von dem Übrigen teils völlig gesonderte, teils im wesentlichen mit ihr übereinstimmende Kunst schöpft aus dem Verlangen, sich schon auf Erden dem Geiste des Unendlichen zu nähern, die theatralische Geste (S. X), und deswegen empfindet man die Notwendigkeit des künstlerischen Aus-

Kunstnovelle »Der Sammler und die Seinen« (S. 373) und ——— »ein Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer, dessen abgründlicher Ernst uns heute voll unwiderstehlicher Komik dünkt« (S. 417). — Ich finde die Heiterkeiten des Herrn Schmidt zu einer Zeit, da Deutschtum und deutsche Kultur auf dem Spiele stehen, nicht eben angemessen.

drucks einer großen Stilepoche nirgends so auf den ersten Blick wie angesichts ihrer Werke (S. X). In ihnen steht das mächtigste Zeitalter unserer deutschen Vergangenheit (d. i. die Zeit der religiösen Kämpfe) wundervoll plastisch vor Augen (S. X), und deshalb können wir sie ruhig aus unserer Betrachtung dieses Zeitraums weglassen. Nach Abstoßung dieses wegen des in Darmstadt mangelnden Materials — und woher sollte man sonst davon Kenntnis haben! — wirklich unangenehmen Paragraphen wendet sich Biermann nunmehr seinem Hauptthema, der profanen Malerei der Zeit, zu. Hier sei zuerst eine bürgerliche Kunstübung maßgebend gewesen, die erst später, etwa im dritten Jahrzehnt des achzehnten Jahrhunderts, von einer höfischen zurückgedrängt wird; unzweifelhaft ist (wenn man die Scheidung in bürgerliche und höfische Kunst überhaupt für grundlegend erachten will), wie es auch Feulner in seiner Einleitung als selbstverständlich angemerkt hat (S. XLVIII ff.), gerade das Umgekehrte richtig: die durch die höfischen Zentren bestimmte und auch in den Reichsstädten sich höfisch gebärdende Kunst des XVII. und der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts durchsetzt sich mehr und mehr mit bürgerlichen Elementen, die auch die an den Höfen blühende Kunst in ihrem Charakter mehr und mehr bestimmen. Es ist im wesentlichen die gleiche Entwicklung wie in Frankreich, dessen Einfluß auf Deutschland Biermann ebensowenig in Abrede stellt, wie irgend jemand, der sich mit der Kunst dieser Zeit befaßt; ebensowenig ist es irgend jemandem, der hier wissenschaftlich gearbeitet hat, entgangen, daß Deutschland neben dem vielen Unselbständigen eine eigene bodenständige Kunst besaß (S. XI f.), oder vielmehr daß alle jene Anregungen des Auslands hier in selbständiger Weise verarbeitet worden sind. Biermann aber scheinen alle jene wissenschaftlichen Arbeiten entgangen zu sein, sonst könnte er nicht — im Gedanken an irgendwelche veraltete Handbücher, aus denen er geschöpft hat — davor warnen, den Einfluß dieses Fremden auf die Kunst unserer hundertfünfzig Jahre zu überschätzen, wie es eine kritiklose, durch keinerlei Sachkenntnis gestützte Kunstgeschichtschreibung bisher getan hat! (S. XI). Ich weiß nicht, wen dieser Vorwurf meint, aber ich weiß wenigstens, wen er trifft! Es ist Biermann, der im einzelnen immer durch Hinweis auf ausländische Erscheinungen charakterisiert, nicht gelungen, das innerhalb des internationalen Barock und Rokoko spezifisch Deutsche — das er von Zeit zu Zeit pathetisch betont — irgendwie zu kennzeichnen. Er verspricht, es nicht an den bisher bekannten Werken und Namen, sondern an bisher übersehenen Gliedern der Entwicklungsreihe zu zeigen; »in ihnen zittert der Geist jenes kriegerischen Zeitalters, lebt das Gefühl einer neuen Menschheit, für die der Begriff der Einheit von Individuum und Allgemeinheit, wie ihn das Mittelalter betont, nicht mehr besteht. Gegenüber der künstlerischen Abstraktion von aller detaillierenden und spezialisierenden Betrachtungsweise, wie sie das Merkmal der großen mittelalterlichen Kunst gewesen, die in ihrer Idee nur dem Makrokosmos diente, weist das neue Weltgefühl die Menschen auf den Mikrokosmos hin. »Der Lebensrhythmus ist kleinlicher geworden, obwohl die Weltanschauung an Weite gewonnen hat. Aber der einzelne empfindet sich nicht mehr als Teil eines großen Unbegrenzten, sondern die Not der Zeit, der Zwiespalt des Gewissens hat dem Individuum auch in seinem Verhältnis zur Natur eine entscheidende Wendung gebracht. An Stelle der Natur als Formelement, durch das wie auf den Wandmalereien des Mittelalters Kosmos, Mensch und Tier zu einer großen Harmonie verwachsen, wird diese selbst künstlerischer Selbstzweck.« (S. XII.) Ich behaupte selbstverständlich nicht, daß ich diese Sätze verstehe, aber ich behaupte, daß sie Biermann auch nicht versteht; denn ein paar Seiten später, wo er den Maler Grund entdeckt, »obwohl das Rudolfinum nahezu hundert (genau gezählt 107) Arbeiten von seiner Hand vereinigt hält«, behauptet er ziemlich das Umgekehrte: »In dieser kleinen Welt, die der Grundsche Pinsel vorzutäuschen weiß, beansprucht der Makrokosmus trotzdem seinen Platz. Wie die Natur empfunden, wie vielleicht



zum erstenmal in der neueren Malerei der Mensch ein organischer Bestandteil dieses mächtigen Naturwillens ist (!), wie er als Einzelerscheinung (zum Beispiel in dem famosen Bild des Schlittschuhläufers)« — es ist in Wirklichkeit ein ebenso harmloses nettes Bildchen wie die anderen 106 des Rudolfinums — »überragend groß, fast suggestiv die ganze Stimmung beherrscht, das weist nachhaltig auf einen Schöpfer hin, der trotz der Anklänge im Motiv an die genannten Vorbilder doch in seinem Gefühl neu und wahrhaft modern erscheint. Es ist bei diesen Grundschen Bildern wie bei den Tafeln eines Memling. So klein auch die Formate sein mögen, es ließen sich doch die Szenen auf Wände übertragen und man würde dann erst die verhaltene monumentale Größe restlos erkennen« (S. XIX). Ich habe die beiden Stellen etwas ausführlicher gebracht, um zu zeigen, daß dieses schiefe, haltlose und widerspruchsvolle Gerede unmöglich diskutiert werden kann. Erst wo einzelne Erscheinungen besprochen werden, ist es möglich, der wahren Meinung des Verfassers habhaft zu werden.

Zuerst wird das Porträt besprochen, weil ihm die Tafelmalerei zu Beginn des Barock fast ausschließlich zugewandt ist (S. XII), »wenngleich in dieser ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (und noch weniger am Ausgang des 17.) die Vorherrschaft der Bildnismalerei über die Landschaft und vor allem über das Genre noch nicht so absolut entschieden war. Die wird erst Tatsache, als die Akademien fast ausschließlich die großen Brennpunkte des internationalen Kunstbetriebes werden und die Fürsten anfangen, dem von Ludwig XV. gegebenen Beispiel nachzueifern, das schon um der äußern Repräsentation willen dem Porträt seine hervorragende Stellung im Geiste der höfischen Kultur zuweist« (S. XIII). Danach sind die Akademien, die die Porträtkunst prinzipiell geringschätzten und deren Vertreter nur widerwillig in ihren Schoß aufnahmen, schuld am Überwuchern des Bildnisses über die Landschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, in der die neue Landschaftsauffassung entsteht und zu der am Hofe Ludwigs XV. übrigens die repräsentative Porträtmalerei längst im Verschwinden war! (S. Dumont-Wilden, Le Portrait en France, Bruxelles, 1909, S. 34 und 39.) Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Kupetzky und Manyoki, »obwohl man ihre Kunst nur zum Teil als höfisch gelten lassen kann« (S. XIII); sie legen also das Hauptgewicht auf Tracht und Beiwerk, während die bürgerliche Bildniskunst, an deren Spitze Sandrart steht, nach dem individuellen Ausdruck hascht! Trotzdem bedeuten einige Bilder Kupetzkys »einzigartige Höhepunkte, man empfindet sie als absolut modern, so unzweideutig auch noch die niederländische Tradition aus ihnen spricht« (S. XIV Z. 9). In ganz ähnlichem Sinn wird dann auf ein Bildnis Skretas verwiesen, von dem allerdings vier Zeilen später hervorgehoben wird, wie wenig es das Gefühl unserer Zeit berührt (das., Z. 13). Diesen plötzlichen Abfall verdankt es der Vergleichung mit dem vollsignierten Reiterbildnis des braunschweigischen Hofmalers Albert Freyse. Man muß sich dieses nette kleine auf Kupfer gemalte Bildchen ansehen (Abb. 129), denn »alles was an gleichzeitigen oder späteren Reiterbildnissen dieses Jahrhunderts bekannt ist, muß vor dem ursprünglich Monumentalen des Bildes bescheiden zurücktreten!« (S. XIV, Z. 16). Rubens und Velasquez treten zurück vor einem Bildchen, dessen Urheber sich selbst niemals als mehr denn einen Contrafayter bezeichnet hätte und dessen fast mittelalterlich gebundene Form sich daraus erklärt, daß der Maler, wie er wohl bei seinen sonstigen Erzeugnissen gewohnt war, sich an einen der typischen Reiterstiche gehalten hat!

In einer so kriegerischen Zeit mußte notgedrungen auch »das Thema der Schlachtenmalerei immer aufs neue von Größen ersten und zweiten Ranges variiert werden« (S. XIV, Z. 8 von unten). Und doch hat sie im Rahmen der künstlerischen Entwicklung eine nur untergeordnete Rolle gespielt (das., Z. 2 von unten); und wurde überhaupt seit dem Dreißigjährigen Krieg besonders geübt und geschätzt (S. XV). Große Kunst innerhalb dieses Gebiets



bezeugen hauptsächlich drei kleine Bildchen mit Pandurenkämpfen, von denen Biermann merkwürdig viel zu erzählen weiß. Man muß annehmen, daß der anonyme Künstler ein Tiroler Meister gewesen ist, der die hier geschilderten Szenen unmittelbar erlebt hat (S. XV). Das hätte ich mir, als ich vor Jahren der Firma Heinemann die drei frischen derben Bilder aus Gefälligkeit bestimmte und mit aller Zurückhaltung einen Tiroler als Autor vorschlug, nicht träumen lassen, »daß sie ihresgleichen in der gesamten Geschichte der Malerei nicht haben«! »Sie bilden den Abschluß einer Entwicklungsreihe, denn was später Carl Urlaub in seinen beiden Schlachtenbildern des Frankfurter Historischen Museums entwickelt, ist aus einer völlig modernen Empfindung heraus gestaltet (S. XV; später, S. XXXIX, heißt es von einem der beiden Bilder, das es der junge Menzel gemalt haben könnte!), wie sie ähnlich aus jenem Reiterstück des Schweizers Conrad Gessner spricht, das allerdings frühestens an der Wende des 18. Jahrhunderts gemalt sein dürfte.« Auch diesen Passus bekenne ich wieder nicht zu verstehen; das Bild ist doch deutlich 1786 signiert und außerdem beschreibt es Gessner in einem Brief an seinen Vater (Briefwechsel S. 115) ausführlich, war es doch einer seiner ersten Schülerversuche, das an Wouvermann und den andern geschätzten Vorbildern der Dresdner Galerie Gelernte in einer eigenen Komposition zu verwerten.

In der Stillebenmalerei hat es wirklich bahnbrechende Persönlichkeiten nicht gegeben, wenn uns gleich Bilder von Flegel, der das malerische Talent nicht verleugnen kann (S. XV), und im Gegensatz zur malerischen Richtung die zeichnerische Form über alles stellt (S. XVI), und uns überhaupt hier nichts angeht, weil er den Jahren († 1638) und dem Stil nach einer älteren Richtung angehört, ferner solche der vielköpfigen Malerfamilie Hamilton auch heute noch nahestehen (S. XV), und die Arbeiten der Fehling, Pichler, Sperling im einzelnen unser Empfinden noch berühren (S. XVI). Bahnbrecher sind nur F. W. Tamm und Ruthardt, die Biermann mit Schuch und Courbet zu vergleichen schwer unterdrücken kann. Obwohl ihm dies gewiß niemand verwehren möchte, bittet er doch ausdrücklich, solche Hinweise beileibe nicht sensationell zu nehmen oder gar im Sinn einer »Entwicklungsgeschichte« zu werten, die sich mit einigen equilibristischen Verrenkungen für die moderne Kunst auf Grund unserer Epoche sehr leicht konstruieren ließe (S. XVI). Ja, was meint er denn mit den equilibristischen Verrenkungen? Meint er, weil er — wie wir sahen — Tamms Wirken um 33 Jahre verlängert hat, er hätte es mit einiger Mühe auch noch bis zur Zeit Courbets auseinanderziehen können?

Da die Stillebenmalerei mit der Mitte des 18. Jahrhunderts zuende ist — was natürlich ganz falsch ist, der oben genannte Pichler z. B. lebt und arbeitet, allerdings ohne daß es Biermann weiß, bis 1806 — kommt nun die Landschaft an die Reihe; hier findet Biermann am meisten zu reformieren. Mehr als ein anderer Kunstzweig habe sich, vorwiegend durch das Schaffen der süddeutschen bzw. österreichischen Künstler, die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei folgerichtig und selbständig vollzogen. Leider klärt Biermann diesen allgemeinen Satz nicht zur Genüge auf. Das Wesentliche scheint ein um die Wende des 17. Jahrhunderts auftretendes neues Naturgefühl und »eine — wenn man so sagen darf — neuzeitliche Romantik« zu sein, wofür er Agricola als Beispiel anführt. Was er mit dem Romantischen meint, verstehe ich nicht. Daß auf den Bildern Türken vorkommen, kann es doch unmöglich sein, das ist z. B. in Frankreich so oft der Fall gewesen, daß ein ganzes Buch über diese Maler zusammengestellt werden konnte. Daß aber »die Natur hier nicht im Sinne der üblichen Prospektenmalerei gesehen, sondern mit einem starken Gefühl für die kompositionelle Gliederung von einem eigenwilligen Temperament neugestaltet« sei, ist ebenso unrichtig, wie die Behauptung, daß das andere Bild ganz auf das Idyllische des deutschen Waldes abziele (S. XVII). Sondern



Agricola arbeitet noch völlig mit den der niederländischen Malerei entstammenden Kompositionsschemen sowie mit ihrem Valeurdreiklang, und erst in der nächsten Generation, bei Brand und Thiele, werden in das noch lange fortbestehende Schema die atmosphärischen Beobachtungen eingetragen, die zu einer allmählichen Umschmelzung der überkommenen Prospekte, zu einem koloristisch erfaßten Naturausschnitt führen. Ob es diese sich in den Impressionismus fortsetzende Richtung oder die an der Größe monumentalen Aufbaus festhaltende Ausdrucksweise ist, die die Wurzel der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bildet, läßt Biermann unentschieden und so läuft die so groß begonnene Reform unserer Auffassung von Landschaftsmalerei auf die bare Selbstverständlichkeit hinaus, daß alle unserer Zeit möglichen Tendenzen in irgendwelchen Formen der Vergangenheit mehr oder weniger entfernt vorbereitet sind.

Infolgedessen ist die Charakteristik der einzelnen Meister völlig schief. Was über Grund gesagt ist, habe ich z. T. zitiert, es müßte aber alles wiedergegeben werden, um zu zeigen, wie mit bedeutend tuendem Wortgeklingel nichts, gar nichts erklärt wird. Übrigens braucht er ja auch gar nicht erklärt zu werden. Denn »wer in diesem Zusammenhang das hier ebenfalls reproduzierte Selbstbildnis des Künstlers in sich aufgenommen hat, empfindet deutlich auch den Geist, der diese Kunst erstehen ließ« (S. XIX)[11]). Man lernt überhaupt erst in diesem Buche, was sich aus einem Porträt alles herauslesen läßt. Da gab es in Darmstadt von Johann Heinrich Roos, der noch das Kind des Dreißigjährigen Krieges war, aber schon als Knabe nach Amsterdam kam, die Porträts eines älteren Paares, »in dem man gern die Eltern des Künstlers sehen möchte, weil eigentlich nur Kindesliebe solche ergreifende Bilder zu malen versteht«. Ist diese Bemerkung nicht rührend? Vergißt man nicht beinahe, daß Roos' Vater ein armer Leinweber war und daß der dargestellte alte Herr ganz gewiß nach Kostüm und Haltung einer von den Schöffen oder sonstigen Frankfurter Dignitären ist, die Roos serienweise porträtierte, also unmöglich sein Vater sein kann? Aber trotzdem ist die Sache rührend: »Die Frau mit den verweinten Augen, der Mann mit dem resigniert dreinschauenden Antlitz; man fühlt die Nähe des Dreißigjährigen Krieges, den namenlosen Jammer dieser ganzen Zeit, die ihre Furchen in die Züge der beiden Alten eingegraben haben« (S. XXI). Man vergißt dieser Sprache gegenüber sofort, daß das Bild 1669, also 21 Jahre nach dem Kriegsende gemalt ist, und daß andere 81 jährige Greise — so alt ist der Dargestellte — auch nicht glattere Stirnen zu haben pflegen. — Auch von Philipp Peter Roos ist Merkwürdiges zu melden. »Man weiß von dem liederlichen Leben dieses Künstlers, der gleichmäßig Bacchus und Venus zugetan war und sich schließlich auf seinem kleinen Besitztum in Tivoli vor den Gläubigern nicht mehr retten konnte. Und doch muß er voll Leidenschaft gewesen sein.« (S. XXI.)

Unter den Hamburgern sticht Mathias Scheits hervor; ich glaube, daß Lichtwark diesen Eklektiker etwas überschätzt hat. Jedenfalls aber ist es zuviel, auch noch echte Goyasche Geste (S. XXII) und eine Watteausche Entwicklung (S. XXIII) bei ihm zu finden; dagegen findet ihn Biermann »von allen holländischen Reminiszenzen entfernt. Denn die koloristische Behandlung weist Töne auf, die die Teniers und Ostade nicht haben« (S. XXII f.). Holländische Reminiszenzen an Teniers kann man doch auch nicht wohl verlangen! Überhaupt ist die Hamburger Malerei nicht leicht zu begreifen. »Es ist der Krämergeist der Zeit und des Bodens in seiner höchsten Potenz, der hier — in Balthasar Denners Porträts — vor Augen

[11]) Man vergleiche die Charakteristik Grunds durch Biermann mit der ruhigen sachlichen Analyse, die Mateyček im Jahrbuch des kh. Instituts der Zentralkommission 1914, Beiblatt S. 19 ff. von dem Künstler gibt, um den Unterschied zwischen seichtem Feuilleton und Wissenschaft zu erkennen.



tritt« (S. XXIII). Daneben gibt es aber andere Maler, Luhn, Rundt, Paulsen, Jacobs etc., lauter »Beweise für die Tatsache, daß gerade hier oben im Norden eine Kultur des Auges für das rein Malerische herrschte, die den kleinlichen Geist eines Denner fast fremdartig auf diesem durch kräftige Tradition geheiligten Boden erscheinen läßt.« (S. XXIV.) Was ist also der wahre Geist der Hamburger Malerei? Ich möchte darüber eine so bündige Auskunft haben, wie sie Biermann über Johann Rundt gibt: »Das Süffige seiner ungemischten Farben hat direkt etwas Bestrickendes« (S. XXIII). Jeder Kommentar beeinträchtigt die vornehme Schönheit dieses Kunsturteils, besonders wenn man das betreffende Prinzessinnenbild (Abb. 178) dazu betrachtet.

Eigentlich gehört dieser Rundt auch einigermaßen zu den Hofkünstlern, auf die Biermann sonst gar nicht gut zu sprechen ist. »Sie haben meist nichts dazu getan, den Geschmack ihrer Umgebung zu heben, sondern sind — wie es in dieser Zeit des absolutistischen Fürstenregimentes kaum anders denkbar war — der Mode und Versimpelung ebenso untertan gewesen, wie die hohen Herren, die sie zu bedienen pflegten« (S. XXVI). Wenn man bedenkt, daß dieser Satz an Malern belegt wird, die im Dienste König Augusts von Sachsen und Friedrichs II. von Preußen standen, so bewundert man diese Gesinnungstüchtigkeit und denkt bedauernd, was die deutschen Fürsten — die sich allerdings in ihren Schlössern ein stolzes Denkmal setzten (S. XVII) und das »hohe Geschmacksniveau der Zeit« doch zumindest teilten, das an anderer Stelle gerühmt wird (S. IV) — hätten leisten können, wenn sie einen unentwegt liberalen künstlerischen Beirat in ihren Kabinetten gehabt hätten! Das wäre um so wichtiger gewesen, als die höfische Kunst nun mehr und mehr in den Vordergrund tritt, denn »der Sieg der höfischen Kultur über die bürgerliche bedeutet künstlerisch das Ende des Barocks zugunsten des Rokokos« (S. XXIX), wir haben schon gehört, daß dies ein Lieblingsvorurteil des Verfassers ist. Diese höfische Kultur aber war ein rechter Bettel; »nicht das Individuelle reizt die Palette dieser malenden Höflinge (die bezeichnenderweise an den kleinen Fürstenhöfen meist den Rang eines Kammerdieners einnehmen), sondern es heißt, das Ideal des neuen Weltmenschen nach den Geboten und der überkommenen höfischen Formensprache verkörpern« usw. (S. XXX). Nur wenn er sich von dem höfischen Zwang frei machte, Fürstenbildnisse zu malen und sich der Insel der Cythera zu nähern (? S. XXXI), ist Pesne wert der deutschen Kunstgeschichte einverleibt zu werden (S. XXIX), und »auch bei Johann Conrad Seekatz begegnet dieser innere Zwiespalt zwischen dem, was die Mode will, und dem, was der Künstler wirklich mit seinem Herzblut schafft« (S. XXVIII). Worin dieser Zwiespalt eigentlich besteht, wird allerdings nicht klar, denn es wird uns gleich darauf versichert, daß die gleiche große Heiterkeit allen seinen Schöpfungen eigene, ob er Supraporten in französischem Geschmack oder bürgerlich gesehene Genreszenen malt (S. XXIX). Arme Künstler! Selbst wenn sie kraftvoll und begabt sind, wie G. D. Matthieu, erschlafft das Talent doch bald in der Atmosphäre eines Fürstenhofes und »das Schicksal hat es gewiß gut mit ihm gemeint, als es ihn bereits 1778 — noch fünf Jahre vor seiner Stiefmutter —, erst einundvierzig, abberief« (S. XXXIII). Welchen Unannehmlichkeiten von seiten Biermanns ist er dadurch glücklich entgangen!

Ist es wirklich notwendig, die groben Unrichtigkeiten dieser Ansicht ausdrücklich zu zeigen? Besonders darauf hinzuweisen, welche außerordentliche Bedeutung den Fürstenhöfen innerhalb der großen künstlerisch-literarischen Regeneration der deutschen Kultur zugefallen war? Die Fürstenhöfe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bilden ein Mäzenatentum, das in seiner produktiven Kraft so einzigartig ist wie die Kunstförderung der Medici oder der Kunstzentralismus Ludwigs XIV. Die Eigenart dieser künstlerischen Kultur liegt in der engen Durchflechtung mit der großen ursprünglich von England



ausgegangenen bürgerlichen und literarischen Strömung und erhält ihr besonderes Gepräge durch die starken Persönlichkeiten ihrer fürstlichen Träger. Der philosophische Hof Friedrichs des Großen ist etwas völlig Neues und — von der geistvollen Tafelrunde des Regenten ebenso verschieden wie von der Selbstherrlichkeit Ludwigs XIV. — etwas durchaus Unfranzösisches, obwohl der König die unausgebildete Muttersprache geringschätzte und sich französische Bilder und Philosophen anschaffte. War die Luft am Hofe Maria Theresias wirklich so verseucht, haben alle die Höfe, ohne deren wärmstes und tätiges Interesse die geistige Geschichte Deutschlands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht denkbar ist, wirklich nur für hohlen Prunk gelebt? Scharf umrissene Persönlichkeiten wie Markgraf Karl Friedrich von Baden und Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, wie die »große Landgräfin« Karoline von Hessen und Luise Dorothea von Gotha, wie Herzog Ernst II. oder Prinz August von Gotha, Kurfürst Max Friedrich von Fürstenberg in Köln und der Koadjutor Dalberg sollen eine Gesellschaft knixender Rokokofigürchen bilden, denen wir Geschmacklosigkeit und Versimpelung vorwerfen dürfen! Im Gegenteil, diese Kultur hat etwas auch für uns so stark Anmutendes, weil das Menschliche so stark durchschlägt. Diese für die ganze geistige Kultur so bedeutsamen Höfe hatten nun auch ihre Maler, gute und schlechte, wie man sie gerade erlangen konnte; auch die handwerklichen brauchte man, weil Persönlichkeitskult und soziale Bedürfnisse eine große Produktion von Bildnissen nötig machten. Für diesen Massenbetrieb an Porträts, der in der Photographie kein Hilfsmittel besaß, hatte man Künstler, die nicht viel wert waren, die man aber auch um nichts höher einschätzte, als sie verdienten. Konnte man bessere erlangen, so hat man Mühe und Geld nicht gescheut, sie sich zu verschaffen.

Wie seltsam unlogisch geht doch Biermann vor! Er trägt Bilder, die die Besteller niemals für Kunstwerke gehalten haben, jämmerliches Zeug von Schnaphan und Pahl und J. H. Schmidt und Hagelgans usw. in eine Kunstausstellung zusammen und beweist dann den einstigen Herren dieser Maler, daß sie keinen Geschmack besessen, den Malern selbst aber, daß sie für die Weiterentwicklung keine Bedeutung gehabt haben. Die hervorragenden Künstler unter den Hofmalern muß er seiner These zuliebe sämtlich für Ausnahmen erklären: bei Pesne überwindet das Talent fast immer den Hofmann (S. XXXI), bei Lisiewski findet man Arbeiten, die über jeden Zweifel erhaben sind (? S. XXXII), Anna Dorothea Therbusch malt ein Selbstporträt, das sich auch unserm modernen Empfinden ob seiner fast seherischen Größe unvergeßlich einprägt, mit einer in dieser Zeit vollends unerhörten Vergeistigung, die mit dem Rokoko eigentlich nichts mehr gemein hat (S. XXXII). Eine Ausnahme ist ihm deshalb auch Ziesenis, dessen glänzende Hervorholung, meinetwegen auch Entdeckung, meinem Eindruck nach das größte Verdienst der Ausstellung gewesen sein muß; die Bildnisse des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe, bisher nur in einer Kopie in Kassel bekannt, die Bahlmann als vermeintliches Hauptwerk J. H. Tischbeins ausführlich besprochen hat, und der Gräfin Maria, der fürstlichen Gestalt, die uns aus der Geschichte unserer klassischen Dichter vielleicht zu allermeist ans Herz gewachsen ist, haben Anspruch, ein bleibendes Stück deutschen Kunstbesitzes und Kunststolzes zu werden. Trotz dieser ach so gern ausgesprochenen Anerkennung kann ich die Charakteristik des Malers nicht richtig finden; er ist keineswegs »vielleicht der Einzige von allen Hofmalern seiner Zeit, die den Fürsten nicht nach dem Schema als Repräsentanten in Ornat und Würden, sondern als Menschen gesehen und überliefert haben« (?), und ebenso scheidet ihn nicht von den anderen Porträtisten, daß die Art, wie hier die Herrschaften mitten in die Landschaft des gräflichen Parks hineingestellt sind, auf ein neues Verhältnis des Menschen zur Natur hindeutet (S. XXXIV). Sondern beides liegt bei aller hohen Qualität des Malers durchaus in der Linie der allgemeinen europäischen, wie der speziell deutschen Entwicklung.



Daß sich diese bei Biermann derartig verwirrt, liegt an seinen merkwürdigen historischen Vorstellungen; jene völlig verzeichnete höfische Kultur, als deren Repräsentanten er Friedrich II. nennt (S. XXX), wird von einer neuen bürgerlichen Epoche, dem Zeitalter der Aufklärung, überwunden! Jedes Mißverständnis ist ausgeschlossen, denn Biermann spricht diese Behauptung, die die allbekanntesten Vorgänge der geistigen Entwicklung des 18. Jahrhunderts völlig auf den Kopf stellt, mehrmals aus; Chodowiecki versucht »dem Zeitalter der Aufklärung künstlerisch vorzuarbeiten« (S. XXXVII), Graff »ist das Kind einer neuen Zeit, die mächtig nach Aufklärung verlangte« — in Wirklichkeit war sie nichts so überdrüssig wie die Aufklärung — »und wie sehr er den Geist dieses, durch deutsche Gelehrsamkeit und Dichtkunst (!) vorbereiteten großen Zeitabschnittes in sich aufgenommen, beweisen nicht zuletzt die Bildnisse jener Männer, die die Grundlagen der modernen Kultur vorbereitet haben«, d. s. die Bildnisse der Lessing, Nicolai, Hagedorn, Mendelssohn usw. (S. XXXVIII); nur der nicolaitischen, vorschlegelschen Auffassung verdankt Lessing wohl die zweifelhafte Ehre, hier unter die »Vorbereiter« der modernen Kultur aufgenommen zu sein, die bekanntlich im deutschen Geistesfrühling am Ende des 18. Jahrhunderts wie die Eismänner, wie die schlimmsten Widersacher und Schädlinge empfunden wurden. Sogar F. A. Tischbein, der Freund und Maler Caroline Schlegels, hat »als einer der ersten das traditionelle Rokokoideal verlassen und sich im Gefühl dem Geiste der Aufklärung auch künstlerisch anzupassen versucht« (S. XL).

Infolgedessen ist es nicht verwunderlich, daß sich Biermann die Folgerichtigkeit der künstlerischen Vorgänge völlig verzerrt. Sehr richtig hat Michel schon vor Jahren in pragmatischer Verkürzung konstatiert: »Les Tischbein .... sont les précurseurs des Owerbeck et des Cornélius«, Biermann aber ist weiter genötigt, alle bedeutenden oder für bedeutend erachteten Erscheinungen für Ausnahmen zu erklären. Nicht nur daß »Mengs an den Bury, Wilhelm Tischbein, Ang. Kauffmann gemessen, wie ein Gott unter seinesgleichen erscheint« (sic!), »was bei den anderen Pathos und Mode scheint, gewinnt unter dem Zauber seines Pinsels die Größe einer neuen Weltanschauung« (S. XXXVI). Eine Ausnahme ist auch sein Schwager Maron, dessen Bild »gestern oder vor zehn Jahren gemalt sein könnte«, eine Ausnahme natürlich Graff; Ausnahmeerscheinungen im Rahmen ihrer Zeit sind im Ganzen gesehen sowohl Johann wie Januarius Zick (S. XXXVIII), besonders ersterer gewiß mit Recht, da »er den Geist Rembrandt dem eines Tiepolo zu vermählen verstand«, und ebenso Georg Karl Urlaub, dessen Bildnis des Grafen Kesselstadt »trotz seinem kleinen Format überzeugend aus dem Rahmen der Zeit heraustritt« (S. XXXIX). Die Ausnahmsstellung dieser Künstler ist dadurch begründet, daß sie sich von dem verlogenen Pathos des Rokoko freimachten, wie es z. B. in Österreich als Ausdruck einer ganz und gar auf Äußerlichkeiten gestellten Kultur bis tief ins neunzehnte Jahrhundert fortlebte (S. XXXVI und XXXVII), und Werke schufen, an die erst eine viel spätere Zeit, die Krüger, Menzel etc., wieder anknüpften (S. XXXVII), »Zwischenstufen auf dem Wege, der von Holbein über den Klassizismus zu Leibl führt«. D. h. die wahren Werte der Kunst des 18. Jahrhunderts liegen dort, wo die Großtaten der naturalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts vorbereitet werden.

Diese These knüpft direkt an das Programm der Berliner Deutschen Jahrhundert-Ausstellung von 1906 an. Dort hatte es sich darum gehandelt zu zeigen, daß sich die Anfänge der sogenannten impressionistischen Malerei — die Muther und die von ihm abhängigen Modeschriftsteller von Constable und der französischen Malerei ableiteten — auch innerhalb der deutschen Kunst durch das ganze Jahrhundert hindurch verfolgen lassen, so daß sich hier eine geschlossene künstlerische Tradition ergebe. Hieran knüpfte die Darmstädter Ausstellung ausdrücklich und mit Bewußtsein an, und besonders bei der Landschaftsmalerei

betrachtet es Biermann als ein Vermächtnis Lichtwarks, jene Zusammenhänge weiter zurückzuverfolgen, ihr Werden im achtzehnten Jahrhundert zu erkennen (S. XLIII). Tatsächlich war dies, wie auch ich mich entsinne, ein Lieblingsgedanke Lichtwarks, aber Biermann hat ihn mißverstanden, woran teilweise die etwas veränderte künstlerische Situation schuld ist; die Berliner Jahrhundert-Ausstellung fiel an den Höhe- und Wendepunkt einer naturalistischen Kunstbetrachtung, die Darmstädter Ausstellung gehört schon einer Zeit an, die die Überwindung jenes einseitigen Standpunkts auch innerhalb der rückgewandten Kunstbetrachtung im Programme führt. Infolgedessen sucht Biermann, der Weisung Lichtwarks folgend, die wirklichen Zusammenhänge, aber er weiß nicht recht, wo er nach ihnen fahnden soll. Er preist den Wirklichkeitssinn gewisser Schweizer Landschafter, aber das Motivische allein, das Wiedergeben einer konkreten Landschaft, kann doch nicht ausschlaggebend sein, denn solche Bilder hat es immer gegeben; auch die Umwandlung einer Vedute in eine rein optische mit koloristischen Mitteln bewältigte Einheit — das ist wohl die Richtung, der Lichtwark am energischesten nachgegangen wäre — hat Biermann nicht zum maßgebenden Kriterium jenes Zusammenhanges gemacht. Dann spricht er wieder von der Romantik mancher Erscheinungen, wozu ihm die Verwandtschaft zwischen Geßner und Böcklin Anlaß bietet, aber auch hier gewinnt er den gesuchten Schlüssel nicht; und endlich empfindet er auch den Zusammenhang zwischen monumentalen Landschaften der spätern Zeit und gewissen Erscheinungen des 18. Jahrhunderts, und so führt auch dieser Teil der Reform unserer Landschaftsauffassung — genau wie wir es schon früher beobachtet haben — nur zu der ganz vagen Konstatierung, daß die verschiedenen Erscheinungen des achtzehnten Jahrhunderts in mannigfacher Weise in verschiedenen Erscheinungen des neunzehnten eine Fortbildung gefunden haben, bzw. daß diese in jenen vorbereitet sind. Daß diese vage Feststellung nicht längst eine allgemeine Erkenntnis der Kunstgeschichte ist, ist gewiß nicht die Schuld des Verfassers; wüßten wir alle, daß das neunzehnte Jahrhundert auch mit seiner Kunst aus seinem Vorgänger herauswächst — und wüßten wir es nicht nur im allgemeinen, sondern hätten wir auch die Hauptfäden genau und gewissenhaft verfolgt —, so wären wir so weit, wie die Geschichte der deutschen Literatur zur Zeit Scherers war. Dann aber wäre als Hauptaufgabe — das entspricht dem, was die moderne Germanistik seitdem getan hat — die Frage zu lösen, wodurch sich die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts dennoch grundsätzlich von der des achtzehnten unterscheidet. Ein Ansatz zur Antwort liegt in dicke Wolken von Mißverständnis gehüllt im Schlußsatz der Biermannschen Landschaftsbetrachtung: »Vor den Bildern Hackerts empfindet man nirgends den Schatten jener grauen Theoretiker, die die Schönheit der Winckelmannschen Kunstanschauung zu einem öden System sklavischer Abhängigkeit von einem der Zeit im Grunde fremden und längst verloschenen Geiste erniedrigt haben« (S. XLIV). Nur durch den Klassizismus hindurchgehend, der hier noch einmal geschmäht wird, konnte die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu ihrer Eigenart und ihrem Reichtum gelangen.

In dieser prinzipiell grundverschiedenen Auffassung, die ich im Zusammenhang mit diesem Buche nicht weiter darlegen möchte, aber dereinst ausführlich zu begründen gedenke, liegt wohl der tiefste innere Gegensatz zwischen mir und dem Verfasser begründet. Dennoch wäre mir nichts leichter gefallen, als diese reiche Materialsammlung dankbar willkommen zu heißen, wenn das Buch nicht durch seine Anmaßlichkeit die schonungslose Aufdeckung seiner zahllosen Fehler herausgefordert hätte. Die vielen Unrichtigkeiten, die allgemeine Unzuverlässigkeit und Ungenauigkeit in jedweder Beziehung machen das Buch zu einem unnützen Ballast für die Kunstgeschichte; die Leichtfertigkeit und Anmaßung, mit der der Verfasser an diese schweren und wichtigen Fragen herantritt und sie durch leere,



schillernde Phrasen zu lösen vorgibt, erhöht noch seine Bedenklichkeit. Deutsches Barock und Rokoko, über die sich Biermann mit dem ganz richtigen Instinkt, daß es hier etwas zu entdecken gibt, hergemacht hat, sind zweifellos stark vernachlässigt worden und daher wenig bekannt; die wenigsten Fachgenossen — geschweige denn das größere Publikum, an das das Buch sich ebenfalls wendet — können sich hier ein selbständiges Urteil bilden, und so müssen sie vertrauensvoll nach einem Werk greifen, das sich mit unerschütterlicher Selbstgewißheit als das lange entbehrte Fundamentalwerk bezeichnet und das noch dazu geschickt den nationalen Wind in seine Segel zu fangen weiß. Den wesentlich deutschen Charakter auch dieses Abschnitts unserer Kunstentwicklung zu erweisen, ist zweifellos eine schöne und stolze Aufgabe; warum hat sie Wilhelm Pinder in seinem prächtigen Blaubuch über deutschen Barock lösen können, warum konnte sie Biermann nicht lösen? Weil man das Deutsche nicht erkennen kann, wenn man nicht auch Einsicht in die gleichzeitigen Vorgänge innerhalb der niederländischen, italienischen, französischen, englischen Kunstentwicklung besitzt; weil man das Deutsche nicht erkennen kann, wenn man innerhalb der deutschen Entwicklung nicht die großen geistigen Zusammenhänge erfaßt, nicht die einzelnen Tatsachen in gewissenhafter Arbeit erforscht hat. All das macht die schärfste Zurückweisung des Biermannschen Buches zur Pflicht; es mangelt ihm an allem, was zu allen Zeiten der höchste Stolz deutscher Wissenschaft war: an unbedingter Treue im einzelnen, an folgerichtiger Durchdringung des Ganzen, an einem hohen idealen Standpunkt, der aus wissenschaftlichen Leistungen sittliche Taten macht. Dieses gewissenlos zusammengesudelte Buch ist durch und durch undeutsch, und deshalb — denn in dieser Zeit der Hochspannung schlagen unser ethisches und unser nationales Ideal naturgemäß in eines zusammen — auch durch und durch unsittlich.

Dezember 1915. *Hans Tietze.*

G. I. Kern. Der Mazzocchio des Paolo Uccello. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, 1915, Heft 1.

Den perspektivisch-historischen Forschungen Kerns verdanken wir eine ganze Reihe wichtiger Ergebnisse allgemeiner und besonderer Art, insofern nämlich seine exakte perspektivische Untersuchung eine neue Basis für die Datierung und Gruppierung von Bildern lieferte, ferner dadurch, daß bisher unbeachtete Zusammenhänge zwischen der Architektur und der Malerei auf gewissen Bildern entdeckt wurden. So wurden durch Kern zum ersten Male die Bildarchitekturen der Pala-Madonna des Jan van Eyck in seiner bei E. A. Seemann erschienenen trefflichen Dissertation [1]) und des Dreifaltigkeitsfreskos von Masaccio in S. Maria Novella [2]) enträtselt. Zum mindesten wurden kunstgeschichtliche, vor allem architekturgeschichtliche Fragen von außerordentlicher Tragweite angeschnitten und teilweise beantwortet. Zwischen dem Fluchtpunkt der Einzelebene und des Raumes macht Kern als erster unter allen Perspektivforschern einen prinzipiellen Unterschied. Im besonderen wurde durch ihn festgestellt, daß der Fluchtpunkt für die Einzelebene bereits im 14. Jahrhundert gefunden worden ist und daß schon auf Ambrogio Lorenzettis Verkündigung von 1344 in der Sieneser Akademie ein Fluchtpunkt für die Tiefenlinien einer Begrenzungsebene des Raumes vorkommt [3]). Dagegen wurde der Fluchtpunkt des Raumes

[1]) Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig, E. A. Seemann, 1904 und Repert. f. Kstw. Bd. XXV S. 27—64 und 268—272.

[2]) Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. 1913.

[3]) Mitteilungen des Kunsthist. Instituts in Florenz, Berlin, 1912, S. 39—65.



selbst erst im 15. Jahrhundert gefunden; in Italien durch Filippo Brunelleschi, auf den auch die Entdeckung der Distanz als Mittel zur perspektivischen Einteilung der Tiefenlinien zurückgeht, in den Niederlanden, unabhängig von Brunelleschi, durch Jan van Eyck oder dessen Schüler Petrus Kristus, der schon auf seiner Madonna mit zwei Heiligen von 1457 im Staedelschen Institut den Raum mathematisch konstruiert.

Zu diesen älteren ergebnisreichen Forschungen Kerns gesellt sich jetzt ein Versuch, den perspektivischen Studien Paolo Uccellos als einer Hauptquelle für das Verständnis der ganzen Quattrocento-Perspektive auf den Grund zu kommen. Vasaris berühmte Sammlung von Handzeichnungen enthielt mehrere Blätter Uccellos mit perspektivischen Konstruktionen, darunter einen mit unendlicher Geduld und Mühe ausgeführten Mazzocchio, und noch heute sind in der Sammlung der Uffizien zwei Mazzocchio-Zeichnungen Uccellos, ferner eine aus mehreren Mazzocchi zusammengesetzte kelchartige Konstruktion erhalten. Auch der Louvre besitzt eine Mazzocchio-Zeichnung des Meisters. Der Mazzocchio gehörte zum Cappuccio, einer im 15. Jahrhundert zu Florenz sehr beliebten Kopfbedeckung, dem italienischen Ableger der burgundischen Sendelmütze. Das Drahtgerüst dieses Kopfputzes in Form eines Ringes hat Uccello, so merkwürdig es auf den ersten Blick erscheinen mag, die Anregung zu verwickelten Konstruktionen gegeben; das Gerüst wird hier zu einem ringförmigen regelmäßigen Polyeder von der geometrischen Grundfigur eines gleichseitigen Zweiunddreißigecks, dessen Stirnseiten mit Diamantquadern besetzt sind. In überaus scharfsinniger Weise hat Kern das Verfahren ermittelt, das Uccello anwandte, um zu seiner schwierigen Konstruktion zu gelangen. Ein besonderes historisches Interesse gewinnt noch das Thema durch die vom Verfasser zusammengestellten Konstruktionen ähnlicher Art in den ältesten für Maler geschriebenen Traktaten der Perspektive, namentlich der »prospettiva pingendi« von Piero della Francesca und der »pratica della perspettiva« von Daniel Barbaro, in denen der Mazzocchio ausführlich und zwar als Vorstufe zum perspektivischen Zeichnen von Säulen behandelt wird. Zu den zweifellos bedeutsamsten kunstgeschichtlichen Urkunden über die Behandlung des Raumproblems in der Renaissance werden diese Blätter Uccellos durch den Umstand, daß sie lange vor Pieros della Francesca berühmter Schrift entstanden sind, spätestens im Jahre 1447, dem Datum der Sintflut im Chiostro Verde von S. Maria Novella, wo schon konstruierte Mazzocchi vorkommen. Damit ist eine völlig neue Grundlage für alle späteren Forschungen auf diesem Gebiete der Kunstwissenschaft geschaffen.

Walter Bombe.

Anmerkung des Herausgebers.

Über Kerns perspektivische Studien, die auch außerhalb der kunstgeschichtlichen Literatur besondere Anerkennung fanden, sei noch verwiesen auf:

1. Die Besprechungen von H. Wieleitner in den »Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften«, XIV, Nr. 4, S. 249—252, wo auch eine Übersicht über die einschlägigen Gegenschriften von K. Doehlemann gegeben ist.

2. Die Besprechung von Wolff in der »Zeitschrift für mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht aller Schulgattungen«, XLVI, Heft 5, S. 263—269, die namentlich für den Mazzocchio von Wichtigkeit ist.

3. Die Besprechung von Antoine Neut in dem »Extrait des Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, 3me fasc. (1912), S. 253—258, der an den Aufsatz im 35. Band des Repertoriums anknüpft.



Friedrich Winkler, Studien zur Geschichte der Niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXXII. Heft 3. Wien 1915.

Die grundlegenden Forschungen Dvoráks, Friedländers, Volls und anderer — Winklers selbst nicht zu vergessen — haben die Probleme der Entwicklung in der frühniederländischen Tafelmalerei, ungeachtet verworrener Bestimmungsfragen und schwebender Grenzstreitigkeiten, einer endgültigen Klärung nähergebracht. Es wäre verfehlt, wollte man die Ergebnisse dieser Untersuchungen tales quales auf das Gebiet der Miniaturmalerei übertragen, die ja von anderen Voraussetzungen abhängig und wesentlich anderen Zielen zugewandt ist. Ja, man darf die gewonnenen Resultate nicht als gesichert betrachten, insolange die Entwicklung der Buchmalerei nicht in vollem Umfang herangezogen und für die Aufdeckung der Wechselbeziehungen zur Tafelmalerei fruchtbar gemacht werden konnte.

Bislang war aber die Geschichte der niederländischen Miniatur ein wenig erforschtes und fast unerschlossenes Gebiet. Die Überfülle der erhaltenen Handschriften, die Zerstreutheit und Unübersichtlichkeit des Denkmälerbestandes, die Schwierigkeiten der Gruppierung und Lokalisierung des Materials — alles hemmende Momente, die der Bearbeitung dieses kunsthistorisch so wichtigen Stoffes entgegenwirkten.

Die bisherige Forschung hat von zwei entgegengesetzten Seiten her mit verschiedenem Rüstzeug versucht, das neue Land zu erobern.

Ältere Forscher, wie Waagen, teilweise auch Woltmann und Woermann, haben, ausgehend von einer Auslese der künstlerisch bedeutendsten Prachthandschriften, die sie chronologisch aufreihten und nach den berühmtesten Tafelmalern orientierten, das Problem zu lösen geglaubt. Aber so wenig man aus Berggipfeln allein eine Landschaft zu konstruieren vermag, so wenig können einzelne isolierte, aus ihrem pragmatischen Zusammenhang gelöste und jeder Relation zu anderen gleichartigen Denkmälern entzogene Kunstwerke das Bild einer geschlossenen historischen Entwicklung geben.

In der Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der geschilderten Versuche und in dem Bedürfnis nach strengerer Systematik, nach wissenschaftlicher Selbstzucht, nach induktiv gewonnenen Ergebnissen, sind jüngere insbesondere französische Forscher — ich nenne als die bedeutendsten Durrieu und Martin — mit einer vornehmlich synthetischen Methode an das Gebiet der Miniaturmalerei herangetreten. Sie haben nach Durchforschung der wichtigsten Bibliotheksbestände versucht, die Handschriften ohne unmittelbare Rücksicht auf ihre künstlerische Qualität oder auf Reichtum und Vornehmheit des Bestellers, lediglich auf Grund stilistischer Zusammengehörigkeit zu gruppieren. Für die Lokalisierung und Datierung der so formierten Gruppen wurden quellengeschichtliche Kriterien wie Rechnungen, Urkunden, Künstlerinschriften, Kalenderheilige vielfach mit Erfolg herangezogen. Diese historischen Hilfsmittel führten, nachdem von Fall zu Fall eine weitgehende und komplizierte Scheidung der an der Ausschmückung der Handschriftenkomplexe beteiligten Hände vorgenommen worden war, zur Feststellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, die, soweit nicht überlieferte Namen herangezogen werden konnten, nach bewährtem deutschen Muster jeweils einem Hauptwerk oder einem häufig wiederkehrenden stilistischen Merkmal ihre etwas umständlichen Namen verdankten. So erstanden neben den Brüdern von Limburg, A. Bening, Vreland, Tavernier, Liédet und anderen: le maître de la conquête de la Toison d'or, le maître des Heures du Maréchal de Boucicaut, le maître des cieux d'argent etc.

Ob diese konsequente Scheidung der Hände in den einzelnen Handschriften die aufgewendete Mühe und Sorgfalt durch entsprechende Ergebnisse lohnt, erscheint a priori



fraglich. Brachte doch die durch die Organisation des mittelalterlichen Werkstattbetriebs unter analogen künstlerischen Voraussetzungen, bei weitestgehender Arbeitsteilung schaffende Kollektivität eine Ausgleichung der Kräfte, eine Nivellierung der Handgewohnheiten notwendig mit sich, die die Individualität des einzelnen Künstlers hinter der erstrebten Einheitlichkeit des gemeinsamen Werkes zurücktreten ließ.

Die Erwägung mag vielleicht teilweise erklären, warum die unter so günstigen Auspizien begonnenen Untersuchungen den an sie gestellten, auf höhere Ziele gerichteten Erwartungen nicht entsprachen. Die Methode hat sich — häufig mit Überschätzung minderwertigen Materials — an Detailfragen ermüdet und sich durch Reduzierung auf winzige Spezialgebiete weitere Wirkungs- und Ertragsmöglichkeiten verschlossen.

In dieser Stagnation der Forschungsergebnisse bedeuten Friedrich Winklers Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei, die eine rationelle Verschmelzung der beiden geschilderten Systeme darstellen, eine Art Regeneration. Ihm gebührt nicht allein der Pfadfinderruhm, sich als einer der ersten in Deutschland auf das schwierige und wenig bekannte Terrain gewagt zu haben, er hat auch Brücken geschlagen und Straßen gebaut, auf denen wir nun wegsicher fortschreiten dürfen. Alle seine einschlägigen Untersuchungen — es ist deren eine ganze Serie im Verlauf der letzten Jahre erschienen — sind gleichermaßen durch umfassende Monumentenkenntnis, durch scharfsinnige Interpretation der historischen Quellen, durch intuitives Erkennen stilistischer Zusammenhänge ausgezeichnet.

Die mir vorliegende prächtig ausgestattete Arbeit besteht aus vier lose aneinander gereihten Einzelstudien. Die chronologische Abfolge des Materials ist nicht gewahrt, wohl um das künstlerisch wertvollste Werk an die Spitze zu stellen, ein Gesichtspunkt, den ich prinzipiell nicht gutheißen möchte.

Die erste Studie geht von dem Gebetbuch Cod. Nr. 1857 der Wiener Hofbibliothek aus, dessen hervorragende künstlerische Bedeutung, wie der Verfasser mit Recht darlegt, bisher nicht entsprechend gewürdigt worden ist. Weale glaubte auf Grund einer von ihm angezogenen Rechnung in dem Werk »das Gebetbuch mit goldenen und silbernen Lettern auf schwarzem Pergament« zu erkennen, das der Magistrat zu Brügge daselbst gekauft und 1466 Karl dem Kühnen zum Geschenk gemacht hatte, der es von seinem Hofminiaturisten Philippe de Mazerolles vervollständigen ließ. Weales Hypothese beruhte lediglich auf instinktivem Vermuten; kein historisches oder stilkritisches Indizium — die Gold- und Silberlettern auf schwarzem Pergament können wegen ihrer häufigen Verwendung nicht als solches gelten — bot ihr einen Stützpunkt. Demgegenüber vermag Winkler, die gebotene Anregung aufnehmend, einen fast lückenlosen Identitätsnachweis zu führen.

Seine Untersuchung ergibt, daß acht Künstler an der Ausschmückung der Handschrift beteiligt waren. Drei davon sind für die weitere Beweisführung wichtig. Meister A, der die vier reifsten und künstlerisch prächtigsten Blätter schuf; ihr stilistischer Befund weist schon auf das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts. Meister G, der ein einziges Blatt ausführte und in dem Winkler den Brügger Miniaturisten Wilhelm Vrelant erkennt. Die Liste seiner Werke, die Durrieu zusammenstellte[1]), wird von Winkler wesentlich vermehrt. Die Mitarbeit dieses Künstlers beweist, daß das Gebetbuch tatsächlich um die Mitte des Jahrhunderts in Brügge war. Endlich Meister E. Ihm ist die umfangreichste Gruppe der Miniaturen zuzuschreiben. Ein Vergleich seiner Arbeiten mit den von Durrieu als Werk des Meisters der »Conquête de la Toison d'or« gesammelten Handschriften ergibt so nahe stilistische Zusammenhänge, daß an der Identität des Künstlers kaum gezweifelt werden kann. Durrieu wußte

[1]) Revue de l'art ancien et moderne 1903 I.

nicht nur die Entstehung sämtlicher Werke in Brügge wahrscheinlich zu machen, er identifizierte auch den Künstler mit dem Hofminiaturisten Karls des Kühnen — mit Philippe de Mazerolles. Durch Einbeziehung dieser Resultate erscheint die Beweiskette geschlossen, Weales Urkunde mit den Tatsachen in völligen Einklang gebracht. Die vier schönen Blätter des Meisters A wurden erst am Ende des Jahrhunderts hinzugefügt, in einer Zeit, über die die Rechnung nichts mehr berichtet.

Gegenstand der zweiten Abhandlung bildet eine flandrische Miniatorenschule, die zwischen 1420 und 1460 wirkte. Ausgangspunkt ist auch hier eine Wiener Handschrift, die »Statuten und Privilegien von Flandern und Gent«, (Cod. 2583) die wie mehrere andere stilähnliche Werke für Philipp den Guten von Burgund geschaffen wurde. Ob tatsächlich Jean Dreux, dessen Name unter den Hofkünstlern Philipps in Urkunden erscheint, als Urheber dieser Gruppe zu betrachten ist, kann vorläufig nur als vage Hypothese registriert werden, wie es Winkler tut. Er erkennt eine ältere Reihe verwandter Handschriften anschließend als Werke eines Künstlers, den er »Meister des Guillebert von Metz« nennt. Die beiden Gruppen stehen in unmittelbarem Zusammenhang und sind durch die eigentümlichen Elemente ihres Stils besonders beachtenswert. Wichtig erscheint vor allem der Hinweis auf ihre Beziehungen zum Künstler des Térènce des Ducs. Es ist dies eine Gruppe von Handschriften aus dem Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts, die Durrieu als Werk des Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut zusammengestellt [2]) und dem sagenhaften Jacques Coene zugeschrieben hat [3]). Ein Vergleich der flämischen Handschriften mit dieser letzteren Gruppe läßt ein Abhängigkeitsverhältnis nicht ausgeschlossen erscheinen. Man beachte in beiden Handschriftenreihen die ähnliche Darstellung des Erdreichs, der Felsen, der Baumsilhouetten, des Landschaftsprospekts, man vergleiche die verwandten kleinquadrierten Tapetenhintergründe und die bestirnten Himmel oder die drei Seiten des Bild- und Schriftfelds umschließenden rankenumwundenen Stäbe. Diese erscheinen z. B. in dem von Van den Gheyn publizierten Gebetbuch Nr. 10767 in Brüssel [4]). Die Handschriften des Meisters der Heures du Maréchal de Boucicaut sind in Frankreich entstanden. Ob nicht flämische Künstler an ihrer Ausschmückung mittätig waren, ist noch zu überprüfen. (Die Jaques Coene-Hypothese würde die Vermutung bestätigen.) Durrieus Untersuchungen haben für die Gruppe den Einfluß Italiens als stilbildenden Faktor ergeben. Da nun auch Winkler in seiner Miniatorenschule italienische Elemente nachzuweisen vermag, so rücken die beiden verglichenen Handschriftenreihen auch durch die ihrem Stil zugrunde liegenden künstlerischen Voraussetzungen zu einer Parallelität der Entwicklungsphasen nebeneinander.

In seiner dritten Studie gelingt es dem Verfasser, eine wichtige Miniatorenwerkstatt der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Utrecht festzustellen und den jeweiligen Anteil der einzelnen Werkstattgenossen an der Ausschmückung der herangezogenen Arbeiten zu erkennen. Er bietet damit eine bemerkenswerte Ergänzung zu Vogelsangs verdienstvoller Arbeit [5]). Besonders interessant erscheint der Nachweis, daß sich im Gebetbuch des Gysebrecht von Brederode in Lüttich, dem wichtigsten Werk der statuierten Gruppe, eine getreue Kopie des Bildes mit der Gefangennahme Christi aus den Heures de Turin findet;

---

[2]) Paul Durrieu, Le maître des Heures du maréchal de Boucicaut. Revue de l'art ancien et moderne Bd. XIX. pag. 401 und Bd. XX. pag. 21.

[3]) Paul Durrieu, Jaques Coene, peintre de Bruges. Les Arts anciens de Flandre. Bd. II.

[4]) Deux livres d'Heures, attribués à l'enlumineur Jaques Coene. Bruxelles s. d.

[5]) Holländische Miniaturmalerei des späteren Mittelalters. Straßburg 1899.



ein Faktum, das einen wichtigen Pfeiler für die Konstruierung eines neuen bedeutsamen Zusammenhanges bietet.

Der letzte Abschnitt in Winklers Arbeit weist schon auf die Verfallszeit der niederländischen Miniatur, ja der Miniaturmalerei überhaupt, auf die Zeit um 1500. Nach einem Versuch, einen kurzen Überblick über die Entwicklung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu geben, werden mehrere Handschriften von einem Meister besprochen, der aus der unmittelbaren künstlerischen Deszendenz des Hortulus-Meisters stammt und in enger Anlehnung an seinen Stil geschaffen hat. Immer seltener lassen sich in dieser Zeit vornehme Besteller nachweisen; immer häufiger werden die Handschriften auf Vorrat geschaffen; immer mehr weicht die individuelle Einzelleistung dem technisch zwar zu großer Vollendung gelangten, aber für die künstlerische Entwicklung fast bedeutungslosen fabriksmäßigen Werkstattbetrieb.

Es ist nicht möglich die Fülle von Einzeltatsachen und Beobachtungen, die uns in Winklers Studien entgegentritt, in die Enge dieses Berichtes zu spannen. Seine methodisch vorbildlichen Untersuchungen, die von einem Prachtwerk ausgehend, zur Statuierung festumrissener Gruppen, zur Charakterisierung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, zur Aufdeckung entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge fortschreiten, widerlegen alle Bedenken, die wir gegen den Versuch einzelne Hände zu sondern vorgebracht haben. Sie beweisen im Gegenteil, daß mit einer solchen richtig und ökonomisch angewandten kritischen Methode wichtige Erkenntnisse gewonnen, wertvolle Einzelfeststellungen als notwendige Stützpunkte für die weitere Forschung nutzbar gemacht werden können.

Nur vereinzelte Streiflichter fallen auf das noch wenig erforschte Problem des Verhältnisses der Miniatur- zur Tafelmalerei. Es wäre zu wünschen, daß Winkler, der das Material wie kaum ein zweiter beherrscht, sich der endgültigen Aufhellung dieser wichtigen Frage zuwende. Ohne Zweifel hat zwischen jenen beiden Gebieten während des XV. Jahrhunderts eine wechselnde gegenseitige Befruchtung stattgefunden. Hierbei sind die rein dekorativen Tendenzen der Buchmalerei, die in Randleisten und Zierbordüren einen abweichenden eigenmächtigen Entwicklungsweg eingeschlagen haben, von ihren bildkünstlerischen Tendenzen zu trennen. Während die niederländische Tafelmalerei in ihren Anfängen unmittelbar aus der Miniatur vom Anfang des XV. Jahrhunderts herausgewachsen ist — eine Erkenntnis, die sich seit Dvoráks Darlegungen allgemein durchgerungen hat — scheint sich dieses Verhältnis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts umzukehren, in einer Zeit, in der sich die Tafelmalerei immer mehr von ihrem Ausgangspunkt zu einem eigenen charakteristischen Stil fortentwickelt. Die Emanzipation vollzog sich wohl hauptsächlich im Oeuvre Rogiers van der Weyden, in dem das naturalistische Detail gegenüber der repräsentativen vereinheitlichten Komposition, gegenüber der plastischen Prägnanz der Erscheinung zurücktritt. Rogiers Einfluß läßt sich in der späteren Miniaturmalerei mehrfach beobachten. Als Beispiel diene die hier von Winkler reproduzierte und nachgewiesene Kopie der Madonna mit dem Kind im Cod. 1857 der Wiener Hofbibliothek (Fol. 24) nach einem verschollenen viel nachgeahmten Vorbild Rogiers[6]). Es ist eine Miniatur, die alle charakteristischen Merkmale einer für ein Tafelbild erfundenen Komposition an sich trägt. Andere Miniaturen desselben Codex, vornehmlich die Arbeiten des Meisters A, die dem Hugo van der Goes am nächsten stehen, lassen wohl ähnliche Erwägungen zu.

Die geschilderten Beziehungen haben vielfach dazu geführt, daß man die Hand von Tafelmalern in Miniaturen wiedererkennen wollte. Auch an dieses Problem ist Winkler in

[6]) Friedrich Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Straßburg 1913.

einer kleinen Studie herangetreten, in der er die Betätigung Gerhard Davids als Miniaturmaler mit gewichtigen Argumenten nachzuweisen versuchte[7]).

Daß wir weitere wertvolle Aufschlüsse und Lösungen von den künftigen Forschungen dieses Autors erwarten dürfen, kann nach den besprochenen Präludien nicht zweifelhaft sein.

7) Friedrich Winkler, Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913. pag. 211.

Betty Kurth.

KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE EULALIOS-FRAGE UND DEN MOSAIKSCHMUCK DER APOSTELKIRCHE ZU KONSTANTINOPEL.

VON

NIKOS A. BEES (Βέης).

Eine bedeutende und in jeder Hinsicht einzigartige Stellung in der Geschichte der byzantinischen Kunst besitzt die, wie bekannt, zum erstenmal auf Befehl Konstantins des Großen, des Gründers des neuen Roms, und zum zweitenmal von Kaiser Justinian I. erbaute Kirche der heiligen Apostel zu Konstantinopel, die auch darum besonderes Interesse verdient, als mit ihr viele nationale Erinnerungen an verschiedene berühmte und denkwürdige Begebenheiten des byzantinischen Reiches aufs engste verknüpft sind. Leider ist der ursprüngliche — ich meine der justinianische — Bau dieser Kirche nicht bis auf unsere Zeiten erhalten; bereits in den ersten Jahren der Besetzung Konstantinopels durch die Türken wurde sie auf Befehl Mohammeds des Eroberers abgebrochen, damit auf ihrem Platz und wahrscheinlich auch von dem Material des christlichen Gotteshauses[1]) eine Moschee errichtet würde[2]).

[1]) Dies wird ausdrücklich betont in einer jedenfalls im 18. Jahrhundert geschriebenen Anmerkung zu der bekannten, in der Apologetik der neueren Zeit eine besondere Rolle spielenden Unterhaltung des griechischen bei der Hohen Pforte tätigen Oberdolmetschers Panagiotakis Mamonas mit dem mohammedanischen Gelehrten Ban(l)i-Efendi, die im Jahre 1662 stattgefunden hat. In dieser Unterhaltung wird überliefert: »... καθὼς ἐχαλάσαμεν καὶ τὴν ἐκκλησίαν τῶν ἁγίων Ἀποστόλων, καὶ ἄλλας περιφήμους ἐκκλησίας ἐδικάς σας [= der Christen], καὶ τὰς ἐκάμαμεν τζαμία ἐδικά μας [= der Musulmanen], ὡς φαίνονται«; dann folgt zu den Worten ἁγίων Ἀποστόλων die besagte Anmerkung: »Τὸν περικαλλέστατον καὶ πολυτελέστατον ναὸν τῶν ἁγίων Ἀποστόλων, τὸν ὁποῖον ἔκτισεν ὁ Μέγας Κωνσταντῖνος διὰ ταφὴν τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν πατριαρχῶν, καθεῖλεν ὁ σουλτὰν Μεχμέδης Φατίχης καὶ ἔκτισε τὸ τζαμί του μὲ τὴν ὕλην τοῦ ῥηθέντος ναοῦ ...«. (Siehe J. Sakkelion im Δελτίον der historischen und ethnologischen Gesellschaft Griechenlands Bd. III, 1889—1891, S. 273.)

[2]) Der Architekt der an der Stelle der Apostelkirche erbauten Moschee war ein Grieche Namens Christodulos; über diesen und über die Geschichte der von ihm erbauten Moschee siehe Γ. Ε. Μαυρογιάννη, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ Βυζαντινοὶ καλλιτέχναι. Athen 1893, S. 149 f., C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels. Berlin 1907 ff., Text S. 29—31. Über architektonische Überreste der Apostelkirche vgl. Texier, Les églises byzantines. — Neuerdings berichtet die Zeitung Nation vom 17. Oktober 1912 S. 368 (vgl. auch American Journal of Archaeology Bd. XVII, 1913, S. 132), daß türkische Arbeiter bei Kanalbauten unweit der Fetihemoschee (= Moschee des Eroberers) in Konstantinopel einige mit Kreuzen geschmückte Kapitelle, Säulen und Mauerreste einer byzantinischen Kirche fanden, welche nur teilweise von dem etwas zu spät gekommenen Direktor des K. Museums gesammelt oder ermittelt wurden, da mehrere und auch wertvolle Stücke inzwischen vernichtet worden waren. A. H[eisenberg] fügt zu dieser Nachricht, welche er in der



Die Rekonstruktion ist im einzelnen ermöglicht einerseits durch die Beschreibung der Apostelkirche in Versen von Konstantinos Rhodios (10. Jahrhundert) [3]) und der Ekphrasis des Nikolaos Messarites (Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts) — über diese Schriftsteller werden wir unten noch Näheres sagen — und andrerseits mit Berücksichtigung der Kirche San Marco zu Venedig, die in Nachbildung der Apostelkirche im 11. Jahrhundert umgebaut wurde [4]), um mich hier auf die wesentlichsten Wiederherstellungsmittel zu beschränken.

Der Geschichte und der künstlerischen Technik der Apostelkirche hat Professor A. Heisenberg eine ausführliche, mit seltener Hingabe verfaßte Publikation gewidmet [5]), zu welcher er vor kurzem einen Nachtrag veröffentlicht hat unter dem

Byzantinischen Zeitschrift Bd. XXII (1913) S. 636 wiedergibt, hinzu: »Die Sache ist von um so größerer Bedeutung, als es sich hier möglicherweise um Überreste der Apostelkirche handelt.« Diese Zurückhaltung Heisenbergs ist gewiß gerechtfertigt.

3) Die Beschreibung des Konstantinos Rhodios ist auf Grund der einzigen bis jetzt bekannten Handschrift (Kodex 170 der Lawra des heiligen Athanasios auf dem Athos) von Émil Legrand in der Revue des Études Grecques Bd. IX (1896) S. 32—65 mit einem »Commentaire archéologique sur le poème de Constantin le Rhodien« von T[héodore] R[einach], ebd. S. 66—103, herausgegeben. Diese Ausgabe ist auch in einem Separatdruck erschienen unter dem Titel: »Description des œuvres d'art de l'église des Saints Apôtres de Constantinople: poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien .... Paris 1896«. Fast gleichzeitig mit dieser Ausgabe erschien G. Begleris, Der Tempel der heiligen Apostel und andere Denkmäler von Konstantinopel nach der Beschreibung des Konstantinos Rhodios, Odessa 1896 (russisch). — Siehe die Besprechung beider Schriften durch Th. Preger in der »Byzantinischen Zeitschrift« Bd. VI (1897) S. 166 bis 168 und durch O. Wulff in den ИЗВѢСТІЯ des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. I (1896) S. 35 ff., 173 ff. Vgl. auch den Artikel von G. Begleris: Κωνσταντῖνος ἀσηκρῆτις ὁ Ῥόδιος in der griechischen Zeitung von Smyrna »Amaltheia« Nr. 7673, 7674, 7675 des Jahrg. 1903 (vgl. auch Βυζαντινὰ Χρονικὰ Bd. X (1903) S. 269 f.).

4) Vgl. vor allem O. Wulff, Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche nach Konstantinos Rhodios, in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. VII (1898) S. 326.

5) A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. II. Bd. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908 (wo S. 9—96 mit deutscher Übersetzung die obengenannte Ekphrasis des Nikolaos Messarites zu finden ist). Leider hat Heisenberg nicht genug die verschiedenen, öfters wertvollen Nachrichten über die Apostelkirche aus den hagiographischen Texten herangezogen. (Vgl. darüber passim die Abhandlung von M. Gedeon über das byzantinische Kalendar, die in der Zeitschrift des Hellenikos Philologikos Syllogos zu Konstantinopel Bd. XXIV, 1892—93, S. 123—160, XXVI, 1894—95, S. 144—320, und im Beihefte derselben S. 19—114 und daraus auch separatim veröffentlicht wurde.) Hier möchte ich auf die Lebensbeschreibung des hl. Athanasios, Patriarchen von Konstantinopel (1289—93, 1304—10) hinweisen, worin der ebenfalls bei Konstantinos Manasses (V. 3288, Ausgabe von Bonn) vorkommende, schon von Heisenberg a. a. O. S. 2 notierte Vergleich der Apostelkirche mit dem Monde neben der Sonne der Hagia Sophia steht. (Siehe die Ausgabe dieser Lebensbeschreibung von H. Delahaye in »Mélanges d'archéologie et d'histoire« Bd. XVII 1897, S. 74, und von Ath. Papadopoulos Kerameus in dem LXXVI. Bd. der ЗАПИСКИ der historisch-philologischen Fakultät der Universität zu Petersburg S. 48.) Über das in der Apostelkirche befindliche Mausoleum Konstantins des Großen berichtet auch Niketas Choniates (Ausgabe zu Bonn, S. 632). Für die Geschichte der fraglichen Kirche während der späteren Jahrhunderte sei auch auf die Berichte der sogenannten »Synopsis Chronica« und »Ecthesis Chronica« (Ausgabe von K. N. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi Bd. VII, besonders S. 509 und 572—573), der »Historia Politica« (Bonner Ausgabe, S. 28—29), der »Historia Patriarchica« (Bonner Ausgabe, S. 80—82) und des Christophoros Buondelmonti (Librum insularum Archipelagi. Ausgabe von Sinner. Leipzig-Berlin 1824, S. 124: griechische Version von einem Anonym. Ausgabe von É. Legrand, Publications de l'école



Titel »Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der hl. Sophia« [6]). Darin wird unter anderem von dem Verfasser die Meinung ausgesprochen, daß der Maler der Mosaikbilder der Apostelkirche Eulalios [7]) geheißen habe, und daß derselbe bestimmt im

des langues orientales vivantes. IV. série, tome XIV. Paris 1897, S. 88, 244—5) hingewiesen. Hinsichtlich der Frage nach der Zeit, in der die Apostelkirche abgebrochen wurde, und nach den Dimensionen derselben ist die von Daniel, Metropolit von Smyrna und später von Ephesos, verfaßte Reiseschilderung der hl. Orte Palästinas von besonderem Belang. Sie ist wiederholt herausgegeben: I. A. Mingarelli, Graeci codices manu scripti apud Nanios Patricios Venetos asservati. Bologna 1784. S. 282 ff.; [Andreas Moustozydis], Ἑλληνομνήμων Bd. I (Athen 1843—1853) S. 181 ff. (nur Bruchstücke); Johannes Belloudos, Δανιὴλ μητροπολίτου Ἐφέσου διήγησις καὶ περίοδος τῶν ἁγίων τόπων. Venedig 1875; Gabriel Destounis, Разсазъ и путешествіе по Святымъ мѣстамь Даніила Митрополита Ефесскаго. 1493—1499 гг. (= Православный Палестинскій Сборникъ Bd III Heft 8. Petersburg 1884). Zur Datierung vorgenannter Schrift des Daniel sind zu berücksichtigen einerseits die Notiz von J. Sakkelion, Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη, Athen 1890, S. 168 und andererseits die Artikel von Ath. Papadopoulos Kerameus, Когда жилъ Даніилъ, Митрополитъ Ефесскій, авторъ „Хожденія по св. мѣстамъ“? im Записки der kais. russ. archäologischen Gesellschaft, N. F. Bd. II (Petersburg 1887) S. 293—298 und въ Которотъ собу смирнскій митрополитъ Даниилъ Поситилъ Сеятую землю im Сообщеніе der kais. russ. Palästinischen Gesellsch. Bd. IV, Jahrg. 1893, S. 631—637. Aus der Schrift Daniels kann man auch Aufschlüsse zur Kritik und zum Verständnisse des Gedichtes Gregors von Nazianz de insomn. Anast. Vs. 55 ff. (Migne, Patrologia Graeca Bd. XXXVII Sp. 1258) gewinnen; vgl. hierzu Heisenberg a. a. O. S. 105 f. und zuletzt E. Wiegand, Die Geburtskirche von Bethlehem (= J. Ficker, Studien über christliche Denkmäler, 11. Heft). Leipzig 1911, S. 37 f.

[6]) In den »Ξένια«, Hommage international à l'Université Nationale de Grèce à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de sa fondation. Athen 1912, S. 121—160.

[7]) Der Name Eulalios ist in der griechisch-orientalischen Welt nicht allzu häufig; doch begegnet er z. B. in christlichen Inschriften aus Syrien, Bithynien und Korykos von Kilikien (s. Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904—1905. Division III. Greek and Latin inscriptions in Syria. Section B. Northern Syria Part 2. Leyden 1909, S. 68—69, Nr. 968. — Cor. Inscr. Gr. Nr. 9189). Die erste von diesen stammt aus dem Jahre 402—403, die zweite aus dem Jahre 452; letztere gibt den Namen Eulalios nicht sicher. Heidnische Inschriften, die denselben Namen aufweisen und aus dem 3.—4. Jahrhundert unserer Ära stammen, siehe in Cor. Inscr. Gr. Nr. 2647 (Levkosia, Cypern), Nr. 4158 add. (Sinope), und in IG. XII. III. Suppl. Nr. 1586 (Thera) und XIV, Nr. 1311 (Rom). Bei J. E. Ständler, Vollständiges Heiliges Lexikon, Bd. II, S. 109, werden vier den Namen Eulalios tragende Heilige erwähnt (von diesen 1 und 4 identisch?). Unter den Mönchen und Klerikern hatte der Name Eulalios ziemlich weite Verbreitung. So begegnet uns Eulalios, Patriarch von Antiochia (um das Jahr 325), ferner Eulalios, Bischof von Amasia (3.—4. Jahrh.), von Kaesarea (3.—4. Jahrh.), von Ikonion (im Jahre 325 belegt), von Nazianz (um das Jahr 383 zum Bischof erhoben), von Amantia (um das Jahr 347), von Doara oder Doala (vor dem Jahre 390 belegt), von Chalkedon (um das Jahr 450), von Pionia, von Siblia (beide im Jahre 451 als Teilnehmer des Chalkedonkonzils belegt), von Edessa (um das Jahr 545), von Zenopolis in Isaurien (im Jahre 680 als Teilnehmer des VI. ökumenischen Konzils belegt). Dazu ist noch Eulalios, der Katholikus von Armenien (und der gleichnamige als Heiliger verehrte Bischof von Syrakus, 6. Jahrh.) zu erwähnen (vgl. M. Le Quien, Oriens Christianus Bd. I, S. 370 f., 412, 417 f., 526, 601 f., 780, 809, 1068, 1376, Bd. II, S. 250—251, 710, 1033. — Ständler a. a. O. — F. Cumont in »Mélanges d'archéologie et d'histoire« Bd. XV (1895), S. 282, 297. — E. von Dobschütz, Christusbilder 119. II. Hälfte, Beilagen 64** ff., 333**. — J. Pargoire in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. VIII, 1899, S. 445—447. — H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler S. 284—285).

Außerdem begegnet der fragliche Name zur Zeit Diokletians, und zwar in der Lebensbeschreibung des heiligen Prokopios, dessen Reliquien Eulalios gesammelt hat. (A. Papadopoulos Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας. Bd. V, Petersburg 1898, S. 17.) Andere Männer, die den Namen Eulalios tragen, sind mir bekannt: 1. ein Zeitgenosse des Johannes Chrysostomos (siehe Photii, Bibliotheca.



6. Jahrhundert, und zwar zur Zeit Justinos II. (565—578), gelebt habe [8]). Zu diesem Resultat, soweit es die Zeitbestimmung der Mosaiken betrifft, gelangt Heisenberg einmal durch Kombinationen und eigene Erklärungen der ihm vorliegenden Quellen, die er dann durch kunstgeschichtliche Beobachtungen an den Mosaiken selbst stützt und ergänzt. Da ich aber in betreff der Lebenszeit des Eulalios anderer Ansicht bin und auch in den hierauf bezüglichen Quellen manches ganz anders auffasse, erlaube ich mir hier die Ergebnisse meiner Studien über diese Fragen mitzuteilen.

Weder Konstantinos Rhodios noch Nikolaos Messarites erwähnen mit Namen den Schöpfer der Mosaikbilder der Apostelkirche. Bezüglich Konstantinos Rhodios bemerkt Heisenberg [8a]), daß er »in den Versen 387 ff. . . . doch wohl kaum auf Eulalios hat anspielen wollen, obwohl er bei dem πανάγαστον κάλλος gewiß in erster Linie an die Mosaiken denkt und das μήτ' αὖ γε τολμᾶν τοῦ λαλεῖν τε καὶ γράφειν fast daran denken ließe«. Doch ist dieser Ausdruck bei Konstantinos gewiß rein zufällig und ohne irgendeine Beziehung, da sich mit leichter Mühe analoge Ausdrücke aus versifizierten byzantinischen Texten nachweisen ließen, wo das Zeitwort λαλῶ ganz einfach an Stelle des synonymen λέγω aus metrischen Gründen gebraucht wird.

Ausgabe Bekker, Bd. I, S. 18a); 2. ein Zeitgenosse (?) des Gregorios Theologos, der auf ihn und seinen Bruder, namens Elladios, Epigramme gedichtet hat (siehe Anthologia Palatina, VIII, 151—153): 3. ein Bürger der syrischen Stadt Zeugma; er ist als Adressat des Theodoret, Bischofs von Kyros († 457), bekannt (siehe die Ausgabe von J. Sakkelion, Τοῦ μακαριωτάτου Θεοδωρήτου ἐπισκόπου Κύρου ἐπιστολαί . . . Athen 1885, S. 6—8, Nr. Η' und Θ'); 4. ein Zeitgenosse des Kaisers Justin I. (518—527). Belege bei E. von Dobschütz a. a. O. II. Hälfte, Beilagen, S. 333**. (Es ist noch nachzutragen: Joh. Malalas. Ausgabe zu Bonn S. 439). Bis heutzutage ist der Name Eulalios bei den Griechen gebräuchlich. Ursprünglich ist er gewiß ein Signum. (Über Signum vgl. Th. Mommsen, Hermes Bd. XXXVII, 1902, S. 443 ff.; A. Wilhelm in »Wiener Studien« Bd. XXIV, 1902, S. 596 ff.; H. Diehl, Rheinisches Museum N. F. Bd. LXII, 1907, S. 390 ff.; M. Lambertz in der »Glotta« Bd. IV, 1913, S. 78 ff. und V, 1914, S. 99 ff.; Maximilian Riba, Neuaufgefundene römische Inschriften aus einer jüdischen Katakombe an der Via Portuensis bei Rom. Wiener Neustadt 1914, S. 5 ff.) Nicht weniger als das Maskulinum ist das Femininum Eulalia in der Griechenwelt häufig. Bei Ständler a. a. O. Bd. II S. 108—109 werden fünf diesen Namen tragende heilige Frauen erwähnt. (Vgl. auch H. Moretus, »Les Saintes Eulalies« in der »Revue des Questions Historiques« Bd. LXXXIX [= N. S. XLV], 1911, S. 85—119.) Eine von diesen ist in der Apollinariskirche zu Ravenna dargestellt (siehe am bequemsten C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie. II. Auflage. Paderborn 1913. S. 458, 1). Heute ist der Name Eulalia, und zwar unter der Form Εὐλαλοῦ besonders in Kypern gebräuchlich. (Vgl. S. Menardos in der Athener Zeitschrift »Ἀθηνᾶ« Bd. XVI, 1904, S. 283.) Die Form Λάλια kommt besonders in der Umgebung von Monembasia vor. Letztgenannte Stadt nimmt Bezug auf einige mittelalterliche Legenden über die hl. Eulalia von Barcelona. (Siehe Paul Peeters »Une Invention des SS. Valère, Vincent et Eulalie dans le Péloponèse« in »Analecta Bollandiana« Bd. XXX (1911), S. 296—306. Vgl. auch A. E[hrhard] in »Byzantinische Zeitschrift« Bd. XXI, 1912, S. 319.)

[8]) Die Datierung Heisenbergs für die Lebenszeit des Eulalios scheinen bereits als richtig angenommen zu haben: J. S[trzygowski], Byzantinische Zeitschrift XXI (1912) S. 654 f. und A. Baumstark, Oriens Christianus, N. F. Bd. III (1913) S. 124—125. Endlich will Prof. Sp. P. Lambros in seiner Zeitschrift »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VIII (1911—13) S. 235—236 seine Leser nicht nur lehren, daß Eulalios in einer alten Zeit lebte, sondern auch, daß die von Nikolaos Messarites verfaßte Beschreibung der Apostelkirche metrisch sei!!!

[8a]) Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche und Hagia Sophia, S. 122 Anm. 2.



Davon abgesehen, gibt uns Nikolaos Messarites bloß die Notiz [9]), daß der Meister der berühmten Wandbilder, deren Beschreibung er uns gegeben, auch sich selbst aufrecht unter den Wächtern des Christusgrabes dargestellt habe; ein Schreiber oder ein Leser hat, wie es scheint, Eulalios als den Namen des berühmten Künstlers an dem Rande des Bl. 4r jener Handschrift, welche die Ekphrasis des Messarites enthält, beigefügt [10]). Zwar lesen wir auch den Namen Eulalios nicht deutlich an dem Rande der Handschrift, da derselbe durch die Feuchtigkeit fast völlig verdorben ist. Aber Heisenberg hat in seinem Buche über die Apostelkirche ganz richtig den Namen Εὐλάλιος herausgelesen, wenn auch mit einiger Zurückhaltung, die hier ganz angebracht war. Heisenberg hat auch auf zwei andere Belege für Eulalios hingewiesen [11]); zunächst ein Epigramm, welches dem bekannten, dem 13.-14. Jahrhundert angehörenden Nikephoros Kallistos Xanthopoulos zugeschrieben wird und das Athanasios Papadopoulos Kerameus [12]) aus dem Codex Sabbaiticus Nr. 150 herausgegeben hat und welches lautet:

Ἕτεροι [= στίχοι] τοῦ αὐτοῦ [= Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου] εἰς τὸν δεσπότην Χριστόν, τὸν ἐν τῷ μέσῳ τρούλλῳ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, ὃν Εὐλάλιος ἄριστα καθιστόρησεν:

Ἦ Χριστὸς αὐτὸς καταβὰς οὐρανόθεν
μορφῆς τύπον ἔδειξεν ἠκριβωμένον
τῷ τὰς χεῖρας ἔχοντι μᾶλλον εὐλάλους,
ἢ γοῦν πρὸς αὐτὸν ἀνιὼν τὸν αἰθέρα
ὁ κλεινὸς Εὐλάλιος χειρὶ πανσόφῳ
Χριστοῦ θέαν ἔγραψεν ἠκριβωμένως.

Der zweite Beleg, den Heisenberg anführt, sind einige Verse des bekannten Dichters des 12. Jahrhunderts, Theodoros Prodromos, welche einem in vulgärer Sprache geschriebenen und von A. Maiuri in dem Cod. Vatic. Nr. 1823 Fol. 195v bis 196v vor kurzem entdeckten Gedichte vorgenannten Dichters einverleibt sind. Das Gedicht, dessen Überschrift lautet: »τοῦ φιλοσόφου τοῦ Προδρόμου στίχοι δεητήριοι«, ist schon von dem Entdecker in der »Byzantinischen Zeitschrift« [13]) publiziert worden. Die bereits früher mit Genehmigung des Entdeckers von Heisenberg veröffentlichten Verse (42-48) haben folgenden Wortlaut:

οὐκ ἐγνωρίζεις, δέσποτα, τὸν Πρόδρομον τὸν ἔχεις·
αὐτὸς ὁ Εὐλάλιος ἂν ἔλθῃ καὶ ὁ Χήναρος ἐκεῖνος
καὶ ὁ Χαρτουλάρις ὁ ἀκουστός, οἱ πρῶτοι τῶν ζωγράφων,
τοιοῦτον οὐκ ἐξορθώνουσι, κανεὶς μή σε κομπώνῃ,
λογιούτζικον, σοφούτζικον ἐκ τοὺς ἐπιλεγμένους,
πατέρα τῶν γραμματικῶν, πατέρα τῶν ῥητόρων,
πατέρα τῆς στιχουργικῆς καὶ τῆς λογογραφίας [14]).

9) Heisenberg, Die Apostelkirche in Konstantinopel, S. 63—4.
10) Ebd. vgl. auch das Faksimile Taf. II.
11) Die alten Mosaiken der Apostelkirche und Hagia Sophia S. 123 ff.
12) Byzantinische Zeitschrift Bd. XI (1902) S. 46, Nr. 14 (vgl. auch S. 41).
13) Bd. 14) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 124.



Das ist das Material, welches von Heisenberg für Eulalios angeführt wird. Dazu ist zu bemerken, daß das obige Epigramm von Nikephoros Kallistos Xanthopoulos auch im Cod. Miscel. 79 (Fol. 282b) der Bibliotheca Bodleianae zu Oxford auf uns gekommen ist [15]) und daß der letztgenannte byzantinische Gelehrte auch in einem andern Epigramme die ausgezeichnete Kunst des Malers Eulalios gepriesen hat. Dieses von Heisenberg merkwürdigerweise übersehene Epigramm ist, soviel die bisherige Forschung erschlossen hat, nur im Codex Sabbaiticus 150 überliefert [16]), woraus es Athanasios Papadopoulos Kerameus nebst Überschrift folgendermaßen ediert hat [17]):

Εἰς τὸν ἀρχιστράτηγον Μιχαήλ· ἔντεχνον τοῦ κλεινοῦ ἐπὶ τέχνης ἱστορικῆς κυροῦ Εὐλάλους.

Ἡ ζωγράφος σκάρυφον εἰς ἀϋλίαν
ἔβαψεν, ὡς ἔοικεν, ἐγγράψας νόα,
ἢ νοῦς λαθὼν ἕστηκεν ἐγγεγραμμένος,
χρώμασι τὴν ἄϋλον ἐγκρύπτων φύσιν.
Ὢ πῶς καθέλκει καὶ τὸν νοῦν ὕλη κάτω
καὶ συνέχει χρώμασι τὴν ἀϋλίαν!
ζέοντος, ὡς ἔοικε, ταῦτα τοῦ πόθου
καὶ καρδίας ἄναψις ἐκ τῶν πραγμάτων.

Hinsichtlich der Überschrift dieses Epigramms möchte ich vor allem bemerken, daß die in ihr vorkommende Lesart: Εὐλάλους falsch und in Εὐλαλίου zu korrigieren ist. Ferner sei darauf aufmerksam gemacht, daß Eulalios, wie in jenem Epigramm des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, das sich auf das Pantokratorbild in der mittleren Kuppel der Apostelkirche bezieht [18]), so auch in der Überschrift des letztangeführten Epigramms als ein berühmter (κλεινὸς) Maler bezeichnet wird, da τέχνη ἱστορική = Malerei ist. Bekanntlich hat das Verbum ἱστορεῖν bei den Byzantinern auch die Bedeutung des γράφειν, ζωγραφεῖν = malen, und ἱστορία bei diesen und den Neugriechen bedeutet sehr oft Bild, Malerwerk [19]). Besonders wertvoll aber ist die in Rede stehende Überschrift deshalb, weil sie ein sonst unbekanntes Meisterwerk des Eulalios, d. h. ein Bild des Erzengels Michael, bezeugt. Wo, in welcher Kirche, dieses Werk des großen Meisters zu bewundern war, läßt sich vorläufig nicht feststellen. Jedoch darf man an das berühmte, in der Nähe Kon-

[15]) Coxe, Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae pars prima. Oxford 1853. 664—5, 10 ε.

[16]) Vgl. Athanasios Papadopoulos Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη. Bd. II. Petersburg 1894, S. 234, Nr. 61.

[17]) Athanasios Papadopoulos Kerameus in der »Byzantinischen Zeitschrift« Bd. XI (1902), S. 46—47, Nr. 16.

[18]) Siehe oben S. 101 Vs. 5.

[19]) Vgl. vorläufig die Ausführungen des Prof. G. N. Hatzidakis in der Ἐπετηρίς [= Jahrbuch] der Universität zu Athen Bd. III (1906—1907), S. 98. (Vgl. auch Nikos A. Bees in der Βυζαντίς Bd. II, 1911—1912, S. 459) — Über den Bedeutungsübergang des Verbums ἱστορεῖν und seiner verwandten Wörter gedenke ich ausführlich an einer andern Stelle zu behandeln.



stantinopels in der sogenannten Κατασκέπη liegende Erzengelkloster denken, welches der Kaiser Manuel Komnenos (1143—1180) stiftete, zum Zentrum der hervorragendsten Mönche seiner Zeit erhob und aus dem kaiserlichen Vermögen entsprechend ausstattete [20]).

Außerdem aber gibt es noch eine andere, auf Eulalios sich beziehende Quelle, die Heisenberg leider auch entgangen ist, die ich aber bereits in meinen Beiträgen zur byzantinischen Malergeschichte bis zur Eroberung von Konstantinopel [21]) angeführt habe, wo auch über Eulalios im besonderen gehandelt ist [22]). Der dort zitierte Beleg ist ein im Codex Marcianus XI. 22 erhaltenes, dem Theodoros Prodromos zugeschriebenes Epigramm, das E. Miller [23]) publiziert hatte und lautet:

Εἰς τὸν αὐτὸν [χαιρετισμόν].
Σάρκινος ὁ χροῦς ἀλλὰ καὶ ζώσης κόρης
ἤ που τοσοῦτος Εὐλάλιος τὴν τέχνην,
ὡς ἱστορεῖν πως τὰς γραφὰς φερωνύμως,
5 λαλοῦντά τε χρώματα συγκεραννύειν.
Οὐ τῆς γραφικῆς ἐστὶ τὸ χρῆμα, ξένε,
ἀλλ' ἡ περιλάλητος ἀνθρώποις κόρη
τὴν Εὐλαλικὴν ἰθύνασα γραφίδα,
εὔλαλον οὕτω καὶ τὸ χρῶμα δεικνύει.

Auf denselben χαιρετισμόν, das Meisterwerk des Eulalios, nehmen Bezug auch folgende drei Epigramme des Theodoros Prodromos [24]):

Ἦ νοῦς ἐτράπη πρὸς τὸ πάχος ἐνθάδε,
ἢ καὶ τὸ χρῶμα πρὸς τὸ γραφὲν ἠλλάγη,
ἢ σχηματίζει καὶ γραφὶς αὔλίαν,
οἷόν τι λεπτὸν οὐσίας εἶδος φέρει,
5 καί πως λαλεῖν ἔοικεν ὁ γραφεὶς νόος
τὸ τοῦ Γαβριὴλ ῥήματος πρὸς τὴν κόρην
μετ' εὐλαβείας οἱονεί πως ἠρέμα,
μυστήριον γὰρ οὐ διαστέλλει στόμα.

---

[20]) Niketas Choniates (Ausgabe von Bonn) S. 270. — Synopsis Chronica bei C. N. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi Bd. VII. Paris-Venedig 1894, S. 301. — Siehe auch M. Gedeon in der Zeitschrift des Hellenikos Philologikos Syllogos zu Konstantinopel Bd. XXVI (1894—1895), S. 283, 20, und G. P. Begleris u. J. N. Svoronos in dem Journal international d'archéologie numismatique Bd. XII (1909—10) S. 334 f.

[21]) Νίκου Ἀ. Βέη, Βυζαντινοὶ ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἁλώσεως. Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Βυζαντινῆς γραφικῆς. In der Βυζαντίς Bd. II (1911—1912) S. 457—473, und Nachträge S. 618. (A. H[eisenberg] notiert ganz hochmütig hinsichtlich dieser meiner Arbeiten: »für falsch halte ich es, wenn B[ees] den berühmten Maler Eulalios, auf den Theodoros Prodromos mehrere Gedichte schrieb, dem 12. Jahrh. zuweist und ihn nur als Erneuerer oder Ergänzer der alten Mosaiken der Apostelkirche gelten lassen will.« Vgl. Byzantinische Zeitschrift Bd. XXII, 1913, S. 623.)

[22]) Ebd. S. 467—468, 618.

[23]) E. Miller, Poésies inédites de Théodore Prodrome. Im Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. Bd. XVII (1883) S. 33.

[24]) Ebd. S. 32—33.



Εἰς τὸν αὐτόν.
Ὡς εὐλαβές σοι καὶ τὸ χρῶμα, ζωγράφε!
Ποιεῖς λαλεῖν γὰρ καὶ γεγραμμένον νόα
βάψας τὸ γραφίδιον εἰς αὐλίαν.
Εἰς τὸν αὐτόν.
Ἔμψυχος εἰκὼν ἀλλά πως ἔμπνους γράφῃ,
ἢ συμπαρῇς γράφοντι τῷ γράψαντί σε
καί τι πνοῆς ἔσταγας εἰς τὴν γραφίδα,
καί ζῶσα γραφή, ζῇς γὰρ ὄντως, παρθένε.

Vor allem möchte ich auf die in den Versen 5 und 8 des ersten, im Vers 5 des zweiten und im Vers 2 des dritten Epigramms enthaltene Wortanspielung auf den Namen Eulalios aufmerksam machen.

Über diese vier von uns angeführten Epigramme ist in dem Codex Marcianus XI. 22 vor denselben folgende Notiz überliefert: »Οὗτοι οἱ στίχοι ἐγένοντο εἰς τὸν χαιρετισμὸν τὸν ἐν τῷ ναῷ τοῦ πανσεβάστου ἐκείνου πρωτοσεβάστορος, τοῦ υἱοῦ σεβαστοκράτορος Ισαακίου« [25]).

Die Erläuterung dieser Notiz, oder besser gesagt, dieser Überschrift der vier oben angeführten Epigramme von Theodoros Prodromos ist mit mehreren Fragen verknüpft, denen unten hoffentlich die entsprechende Antwort gegeben wird. Was den Inhalt des Bildes, welches Eulalios in der Kirche des Sohnes des Sebastokrators Isaakios malte, anlangt, läßt sich aus der Überschrift der oben angeführten vier Epigramme von Theodoros Prodromos und aus dem Texte des zweiten derselben feststellen. Das Gemälde stellte den sogenannten χαιρετισμὸς dar. Dieses griechische Wort kommt öfters in der mittel- und neugriechischen literarischen und sonstigen Hinterlassenschaft als gleichsinnig mit dem weit verbreiteten Ausdruck εὐαγγελισμός = Verkündigung Mariä vor. So z. B. in dem aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kodex Nr. 183 der Synodalbibliothek zu Moskau; dort findet man eine schöne Miniatur, die die Verkündigung Mariä darstellt und die Beischrift Ὁ ΧΑΙΡΕΤΙϹΜΌϹ:. trägt [26]). Ferner weisen die ungefähr aus dem Jahre 1100 stammenden Fresken der Pauloshöhle im Styloskloster von Latmos eine leider nur teilweise erhaltene Szene auf, die zweifellos die Verkündigung Mariä darstellt und durch die Beischrift:

Ο ΧΕΡΕΤΗϹΜΟ̨ = ὁ Χαιρετισμὸς

bezeichnet wird [27]).

[25]) Ebd. S. 32.

[26]) ФОТОГРАФИЧЕСКІЕ СНИМКИ СЪ МИНІАТЮРЪ ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ НАХОДЯЩИХСЯ ВЪ МОСКВѢ.... Copies photographiées des miniatures des manuscrits grecs conservés à Moscou. II Livraison. Moskau 1863. Tafel 27. — Vgl. МИНІАТЮРЫ ГРЕЧЕСКАГО МИНОЛОГІЯ XI ВѢКА No. 183 МОСКОВСКОЙ СИНОДАЛЬНОЙ БИБЛІОТЕКИ. ИЗДАНІЕ Д. К. ТРЕНЕВА. ОПИСАНІЕ РУКОПИСИ Н. П. ПОПОВА. Miniatures du ménologe grec du XIme siècle No. 183 de la Bibliothèque Synodale à Moscou. Édition de D. K. Treneff. Description du manuscrit par N. P. Popoff. Moskau 1911. Tafel II, Nr. II.

[27]) Theodor Wiegand, Der Latmos. S. 209, Tafel III, 4.



Dieselbe Beischrift, ὁ Χαιρετισμός, bezeichnet wiederholt Darstellungen der Verkündigung Mariä, die sich unter den eigentlich aus dem 10.—11. Jahrhundert stammenden Fresken [28]) der verschiedenen Höhlenkirchen, Mönchsansiedlungen und Anachoretenkapellen Kappadokiens befinden [29]). Ferner weisen byzantinische Bleibullen die Verkündigung Mariä neben der Schrift Ο ΧΑΙΡΕΤΙϹΜ(ος) bzw. [ο] ΧΑΙΡΕ[ΤΙϹ]ΜΟϹ, [ο] ΧΑΙΡΕ[ΤΙϹΜΟϹ?], [ο] ΧΕΡΕΤΙϹΜΟ[ς] auf [30]). Dieselbe Darstellung nebst der Schrift Ο ΧΑΙΡΕΤΙϹΜΟϹ sieht man auf einer Kamee des 9. Jahrhunderts, die im British Museum aufbewahrt wird [31]). Ferner auf einem aus dem 10.—11. Jahrhundert stammenden Triptychon in Elfenbeinschnitzerei, das in dem sogen. South-Kensington-Museum zu London aufbewahrt wird, und endlich auf einem anderen Triptychon in Zellenschmelz, das aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammen soll und im Besitz des georgianischen Schémokhmedi-Klosters ist [32]). Letztere Denkmäler zeigen die nicht richtig geschriebene Beischrift: Ο ΧΕΡΕΤΙϹΜ(ος). Ebensooft ist dieses Wort in derselben Bedeutung in literarischen Quellen überliefert. So hat der um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Trapezunt als Schriftsteller und Kirchenbeamter tätige Andreas Libadenos ein iambisches Gedicht ». . . εἰς τὸν κοσμόσωστον καὶ θεῖον εὐαγγελισμὸν τῆς ἁγνῆς Θεοτόκου, εἴτουν χαιρετισμόν . . .« geschrieben [33]), worin auch über die ἑορτή, d. h. Fest der Verkündigung Mariä, folgendes gesagt wird:

Εὐαγγέλια προςλαλοῦσα τῇ κτίσει,
εὐαγγελισμὸς γὰρ καλεῖται δὴ ξένως
καὶ χαιρετισμὸς ὡς χαρὰν κεκτημένη [34]).

Ferner betitelt sich ein dem Theodoros Prodromos zugeschriebenes Gedicht: »Εἰς τὸν χαιρετισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου« [35]).

[28]) Mehrere dieser Fresken werden unten wiederholt erwähnt. Zur Datierung derselben möchte ich hier auf die Ausführungen von G. de Jerphanion, »La date des peintures de Toquale Kilissé en Cappadoce«, in der Revue Archéologique, Serie IV, Bd. XX (1912), S. 236—254, hinweisen.

[29]) Vgl. H. Grégoire, Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, im Bulletin de Correspondance Hellénique Bd. XXXIII (1909), S. 108.

[30]) G. Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin. Paris 1884. S. 24, 59, Nr. 31, 616, Nr. 2. — B. Pantschenko, КАТАЛОГЪ МОЛИВДОВУЛОВЪ (S.-A. aus den ИЗВѢСТІЯ des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel). Bd. I. Sofia 1908, S. 14, Nr. 18 (17), Tafel II, Nr. 4.

[31]) Siehe O. M. Dalton, Catalogue of early Christian antiquities and objects from the Christian East in the department of British and Mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum. London 1901, S. 16, Nr. 104, Tafel III, Nr. 104.

[32]) Sie sind am bequemsten bei G. Schlumberger, L'Epopée Byzantine à la fin du dixième siècle, Bd. I (Paris 1896), S. 129 und 617, zu finden. — Sehr auffallend ist eine Miniatur des aus dem 12. Jahrh. stammenden Kodex Harley 1810 des British Museum. Sie weist die Verkündigung Mariä auf, jedoch ist über der ganzen Darstellung folgende Randnotiz zu lesen: »ἰουν(ίου) κδ' εις τ(ο) γενέσ(ιον) του προδρόμ(ου) | ἐν τῶ ὄρθρω || ὁ χαιρετισμό(ς) εν τ(αῖς) ημε(ραις) εν (αις) συνελαβεν | ελισάβετ ἡ γυνὴ (?) ζαχαρίου.« Liegt hier eine Verwechslung der zwei Darstellungen, nämlich der Verkündigung Mariä und der Verkündigung des Zacharias, vor? Siehe die in Rede stehende Miniatur am bequemsten bei O. M. Dalton, Byzantine art and archeology. Oxford 1911. S. 652, Nr. 414.

[33]) N. Banescu, »Quelques morceaux inédits d'Andréas Libadenus«, in der Zeitschrift »Byzantis« Bd. II (1911—12), S. 392 ff.

[34]) Ebenda S. 393, V. 22—24.

[35]) E. Miller, Poésies inédites de Théodore Prodrome a. a. O. S. 51—52. Nach den Ausführungen



Auch trägt eines der Epigramme des Johannes Apokaukos, des gelehrten Metropoliten des ätolischen Naupaktos (ca. 1155—1235)[36], die Überschrift:

»Εἰς εἰκόνα Χαιρετισμόν, ἱστορηθεῖσαν καὶ κοσμηθεῖσαν παρά τινος,
οὗ ὁ ὀφθαλμὸς ἔπαθε λευκώματι«[37]);

zwei andere anonyme Epigramme des Codex Marcianus Gr. 524 (Bl. 45b und 105b) tragen die Überschrift: »Εἰς εἰκόνα τοῦ Χαιρετισμοῦ« und »Εἰς τὸν Χαιρετισμόν«[38]).

Ferner begegnet man dem Worte χαιρετισμός = Verkündigung Mariä, in der von Antonios Achelis während des 17. Jahrhunderts verfaßten metrischen Erzählung über die von den Türken im Jahre 1565 unternommene Belagerung Maltas[39]). Endlich sei bemerkt, daß dasselbe Wort nach einer Ellipse der Worte τῆς Παναγίας in demselben Sinne in der Volkssprache einiger Provinzen Griechenlands, wie in Kreta, heute noch häufig ist[40]). Bei Du Cange[41]) steht neben χαιρετισμός auch die Form ἀγγελοχαιρετισμός = »Festum Annuntiationis Deiparae«. Beide Ausdrücke χαιρετισμός und ἀγγελοχαιρετισμός wurden mit Berücksichtigung der Stelle Luc. I, 28 (Χαῖρε, κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ) gebildet.

Daher erlauben uns die obigen Ausführungen mit absoluter Sicherheit zu sagen, daß das von Eulalios in der Kirche des Komneniden angefertigte Bild die Verkündigung unserer lieben Frau darstellte. Es war wohl kein Tafelbild, sondern eine Wandmalerei. Nun fragt es sich, ob dieses Bild von Eulalios mit Farben oder mit Mosaiken angefertigt wurde. Die von den diesbezüglichen Epigrammen gebotenen Anhaltspunkte sprechen mehr für die erste Ansicht. Jedoch ist es nicht ausgeschlossen, daß es sich um ein Mosaikenbild handelte, da der Gebrauch der Worte in ihrer eigentlichen Bedeutung in keiner literarischen Gattung so stark vernachlässigt wird als in der byzantinischen Dichtung.

---

von Syn. Papademetriu in Vizantijskij Vremennik Bd. X (1903), S. 102 ff. (besonders S. 111, 112; vgl. auch desselben Verfassers Θеодоръ Продромъ, Историколитературное Изслѣдованіе. Odessa 1905) sind das oben erwähnte Gedichtchen sowie die oben S. 103—4 angeführten vier Epigramme keineswegs als Werke des Theodoros Prodromos anzusehen. Dagegen meinte Ath. Papadopoulos Kerameus (vgl. Byzantin. Zeitschrift, Bd. X, 1901, S. 245), daß sie wie alle im Codex Marcianus Gr. XI, 22 enthaltenen Gedichte dem Niketas Eugenianos (12. Jahrh.) zuzuweisen seien. Endlich bemerkte Konst. Horna, Wiener Studien Bd. XXV (1903), S. 206, daß die fraglichen Gedichte wegen einiger Messungen weder von Theodoros Prodromos noch von Niketas Eugenianos geschrieben sein können.

36) Über die Person siehe vor allem Matthias Wellnhofer (Johannes Apokaukos,... Sein Leben und seine Stellung im Despotate von Epirus unter Michael Doukas und Theodoros Komnenos. Münchner Dissertation. Freising 1913) und E. A. Černousov (Iz vizantijskago zacholustja XIII vjeka. S.-A. aus der Festschrift der Historisch-Philologischen Gesellschaft zu Ehren des Prof. V. P. Buzeskul. Charkov 1914). Beide Schriften sind von mir in der Berliner Philologischen Wochenschrift Bd. XXXIV (1914), Sp. 1588—1592 und Bd. XXXV (1915), Sp. 953 besprochen.

37) A. Papadopoulos Kerameus in der Athenischen Zeitschrift Ἀθηνᾶ Bd. XV (1903), S. 468/9, Nr. 5.

38) Vgl. Sp. P. Lambros, Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. VIII (1911—1913), S. 125, Nr. 105, S. 143, Nr. 184.

39) Siehe P. Gentil de Vendosme et Antoine Achélis, Le Siège de Malte par les Turcs en 1565 publié... par Hubert Pernot (= Collection de monuments pour servir à l'étude de la langue et de la littérature néo-helléniques. Troisième série No. 2.) Paris 1910. S. 168, Vs. 2422.

40) Vgl. Stephanos Xanthoudides in der Zeitschrift Χριστιανικὴ Κρήτη, Creta Christiana. Bd. I (1912), S. 311.

41) Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis Bd. II, S. 1724.



Jetzt kann man die Frage aufwerfen, wer der in der Überschrift der vier Epigramme des Theodoros Prodromos (oben S. 104) erwähnte Sebastokrator Isaakios war. Männer, die diesen Taufnamen und diese Bezeichnung trugen und hier in Betracht kommen dürften, sind folgende:

1. Isaakios Komnenos, der ältere Bruder des Kaisers Alexios I. Komnenos (1081—1118). Dieser Sebastokrator, der erste mit diesem Titel bezeichnete, war am Ende seines Lebens Mönch unter dem Namen Johannes. Seine Frau, namens Irene, eine Tochter des Fürsten von Alania und Cousine der Kaiserin Maria, der Frau zweier byzantinischer Kaiser, Michael Dukas (1071—1078) und Nikephoros Botaneiates (1078—1081), hat wie ihr Mann der Welt Lebewohl gesagt und als Nonne unter dem Namen Xene gelebt [42]). Dieses Ehepaar ist im Jahre 1136 als tot belegt [43]).

[42]) Siehe Du Cange, Familiae Augustae Byzantinae S. 174 f. (Vgl. auch Migne, Patrologia Graeca Bd. CXXXIII, S. 682. — Nikephoros Bryennios, Ausgabe von Bonn, S. 194.) Vgl. dazu Nikos A. Bees in der Zeitschrift Βυζαντίς Bd. II (1911—1912), S. 468 und unten. — Zu Krumbacher, Geschichte der byz. Lit., München 1907, S. 764, siehe die Berichtigung von K. Horna a. a. O. S. 205. — Der von Du Cange a. a. O. S. 174 (vgl. auch Migne a. a. O. und die Bonner Ausgabe des Nikephoros Bryennios a. a. O.) als Sohn des Sebastokrators Isaakios Komnenos, des Bruders des Kaisers Alexios I., angegebene »Constantinus Comnenus . . . Dux Berrhoeae« ist höchst wahrscheinlich fälschlich als solcher angenommen. Dagegen ist eine Tochter namens Sophia zu der Kinderliste dieses Sebastokrators nachzutragen. (Ist sie mit dem bei Du Cange a. a. O. S. 175 angegebenen »N. Comnena, Gregorio Gabrae . ., pacta« identisch?) In einem der diesbezüglichen Gedichte, über die näheres unten gesagt wird, steht:

> . . . . Σοφία, καλλονῶν κρᾶσις μία,
> ἠθῶν χάρις, ἔμψυχος ἀρετῶν δόμος,
> πανευτυχοῦς δὲ τέκνον Ἰσαακίου,
> σεβαστοκράτωρ ὅς πρὸ πάντων ἐρρήθη·
> κοινὴν δὲ τούτῳ μητρικὴν λύει θύραν
> Ἀλεξίῳ κράτιστος αὐσονοκράτωρ,
> Κομνηνοφυὴς ἐκ γένους τρισολβίου
> Ῥώμης νέας ἄνακτος Ἰσαακίου.

Demzufolge ist die oben von mir angegebene Abstammung Sophias unleugbar. Sie heiratete einen aus dem angesehenen byzantinischen Geschlecht τῶν Δοκειανῶν stammenden Mann, dessen Taufnamen ich vorläufig nicht ermitteln kann. Er war mit der Würde des Sebastos ausgezeichnet, offenbar verwandt mit Michael Dokianos, der eine Schwester des Kaisers Isaakios I. Komnenos (1057—59) zur Ehefrau nahm und Vater des Theodoros Dokianos gewesen ist. Letztere, Vater und Sohn, bekleideten höhere Ämter. Michael Dokianos fiel gegen die Petschenegen zur Zeit des Kaisers Konstantinos Monomachos (1042—1055) kämpfend. Vgl. Kedrenos Bd. II S. 545 ff., 601; Nikephoros Bryennios S. 92; Anna Komnene Bd. I S. 22. Alle diese Zitate nach den Ausgaben von Bonn.) Die fragliche Sophia führte mit ihrem oben erwähnten Gemahl ein siebzehnjähriges gemeinsames Leben; dann wurde sie als Witwe Nonne und nach den Sitten der griechisch-katholischen Kirche in Sosanna umbenannt. Aus ihrer Ehe mit dem Sebastos Dokianos entsprossen zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter. Der Sohn, dessen Name vorläufig nicht zu ermitteln ist, vermählte sich standesgemäß und starb, während die Mutter noch lebte. Die Tochter, namens Irene, hatte glückliche Jugendjahre erlebt; sie heiratete einen Edelmann und wurde Mutter eines Kindes, jedoch verlor sie durch den Tod beide, Gatten und Kind, offenbar allzu früh, während die Mutter Sophia, als Nonne Sosanna, noch lebte. Die letzten Jahre dieser Enkelin des Sebastokrators Isaakios, Irene, geborene Dokianos, sollen sehr traurig gewesen sein. Sie lebte noch, als Manuel Komnenos den kaiserlichen Thron bestieg (1143). Des Mannes und Kindes beraubt, lebte Irene eine Zeitlang mit der Mutter zusammen, in deren Grabe sie auch beigesetzt wurde, als sie, vom Schicksal hart geschlagen, endlich die ewige Ruhe fand. Diese Einzelheiten sind einigen diesbezüglichen Gedichten entnommen, die im Codex Marc. Gr. 524 überliefert sind und größtenteils



2. Isaakios Komnenos, der einerseits als Porphyrogennetos und andrerseits als Sebastokrator und Kaisar bezeugt ist. Über diesen Adligen herrschte bis vor kurzem die größte Unsicherheit. Er ist von mehreren, besonders älteren, Literaturforschern mit dem Isaakios Komnenos, dem byzantinischen Kaiser (1057—1059), identifiziert und von modernen Geschichtschreibern ungerecht beurteilt [44]). Nunmehr tritt diese fragliche Persönlichkeit völlig aus dem Dunkel hervor. Er war der jüngste Sohn des Kaisers Alexios Komnenos I. Seine beachtenswerte literarische Tätigkeit muß den Gegenstand einer eingehenden Untersuchung bilden. Hier sei nur erwähnt, daß aus der Feder dieses Sebastokrators Isaakios zweifellos das Vorwort zum Oktateuch über die Übersetzung der LXX stammt, das in dem schönen illustrierten Kodex Nr. 8 der Büchersammlung des alten Serail auf uns gekommen ist [45]). Derselbe Sebastokrator hat in der Umgebung von Aenos das sogenannte Kosmosoteira-Kloster im Jahre 1152 neu gegründet und durch ein uns erhaltenes Typikon [46]) die Angelegenheiten desselben reguliert [47]). Theodoros Pro-

von Sp. P. Lambros (Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. VIII, 1911—1913, S. 47, Nr 85, 150, Nr. 227, 153, Nr. 236 bis 239, 146 ff., Nr. 246, 160 f., Nr. 271) veröffentlicht wurden.

43) A. Dmitrijevskij, Описаніе литургическихъ рукописей, хранящихся въ библіотекахъ православнаго востока. Bd. I [= Τυπικά]. Kiew 1895. S. 662. — Vgl. auch unten S. 109, Anm. 50.

44) So liest man bei H. Gelzer (Abriß der byzantinischen Kaisergeschichte, bei Krumbacher a. a. O. S. 1028) folgendes: »... Isaak war jener national gesinnungslose Bruder Kaloioanns [= Kaiser Johannes II. Komnenos] gewesen, welcher als halber Hochverräter sein Leben meist am Hofe von Rûm zubrachte, und wenn auch nicht Muhammedaner, doch kirchlich indifferent und damit wie natürlich auch moralisch haltlos geworden ist« !!! Hier haben wir wiederum einen Beleg der oft merkwürdigen und haltlosen Kritik Gelzers. Die fragliche byzantinische Persönlichkeit war in Wirklichkeit sittlich sehr achtbar und zeigte für die christliche Religion ein starkes Interesse; siehe weiter unten.

45) Vgl. Th. Uspenskij, Константинопольскій Серальскій кодексъ Восьмикнижія in den Извѣстія des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. XII (1907), besonders S. 1—36. (Vgl. auch die Mitteilungen von Th. Uspenskij vor den Mitgliedern der VI. Sektion des ersten archäologischen Kongresses zu Athen [1905] und des XIV. Orientalistenkongresses zu Algier [1905], in der athenischen Zeitschrift Παναθήναια Bd. X, 1905, S. 52—53 teilweise veröffentlicht. Siehe auch Comptes Rendus du Congrès international d'Archéologie. I-ère session, Athènes 1905. Athen 1905, S. 307; Actes du XIVe Congrès international des Orientalistes, Alger 1905. I-ère partie. Paris 1906, VI-ème section, S. 19—23.) Ich möchte dazu bemerken, daß der fragliche Isaakios als Kaisar nebst seiner Frau ohne Namen im Typikon des Pantokratorklosters zu Konstantinopel genannt wird (siehe A. Dmitrijevskij a. a. O. S. 662). Meines Erachtens an denselben Kaisar und nicht an Nikephoros Bryennios (wie M. Treu in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. IV, 1895, S. 1—2, 8—9 behauptet) wurden ein Aufsatz von Theodoros Prodromos (am bequemsten bei J. A. Cramer, Anecdota Graeca e codd. manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium. Bd. III. Oxford 1836. S. 216—221) und einige Briefe von Michael Italikos (ebendaselbst S. 161 ff., 166 f., Nr. III, V, VI) gerichtet. Ich halte es für sehr fraglich, ob eine Bleibulle, deren Inschrift »Κομνην[ὸν] Δοῦκαν [βασιλε]οπάτ(ορα) καὶ (?) Ἰσαάκιον σεβαστοκρά(τορα) στρατοπεδ(άρχην) ...« lautet, sich auf den in Rede stehenden Isaakios bezieht, wie A. Mordtmann (Sur les sceaux et plombs byzantins. Konstantinopel 1878. S. 55—56, Nr. 33) und Schlumberger (Sigillographie de l'Empire byzantin. S. 368, 457, und zwar 641—642, Nr. 13) meinen. — Vgl. auch unten Anm. 48.

46) = Klosterverfassung.

47) Es ist auszugsweise von M. Gedeon in der Zeitung des ökumenischen Patriarchats Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Bd. XVIII (1898), S. 112 ff., 144 ff., 188 ff. und vollständig von L. Petit, »Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos (1152)«, in den Извѣстія des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. XIII (1908), S. 17—77 (und separatim auch) veröffentlicht. — Vgl. auch die unten zitierte Schrift von Th. Schmitt über die Kahrie-Moschee S. 36 ff.



dromos hat der hohen Bildung des Mannes in mehreren Gedichten und in einem ihm gewidmeten Enkomion etwas übertriebenes Lob gespendet [48]).

3. Isaakios Sebastokrator Komnenos, der drittgeborene Sohn des Kaisers Johannes Komnenos, eine Persönlichkeit, die eine hervorragende Rolle in der byzantinischen Geschichte um die Mitte des 12. Jahrhunderts gespielt hat [49]). Das von mir in der Urschrift entdeckte Typikon [50]) des vom Kaiser Johannes Komnenos und seiner Frau Irene gegründeten Pantokratorklosters zu Konstantinopel macht uns mit der Tatsache vertraut, daß der in Rede stehende Sebastokrator schon im Jahre 1136 Vater eines Sohnes namens Alexios war [51]).

Jetzt kommt die Frage in Betracht nach der Bestimmung des leider in der fraglichen Überschrift nicht ausdrücklich mit Namen erwähnten Sohnes eines der oben genannten Sebastokratoren Isaakios, dem die Kirche gehörte, welche das von Eulalios geschaffene Bild der Verkündigung Mariä schmückte. Aus dem Stammbaum der kaiserlichen Familie Komnenos, den Du Cange [52]) aufgestellt hat und der trotz seiner Mängel und Irrtümer bis heute als überhaupt maßgebend gilt, geht hervor, daß alle oben angeführten, den Namen Isaakios tragenden Sebastokratoren Väter von mehreren Söhnen waren. Als ich im Jahre 1910—1911 meine Beiträge zur byzantinischen Malergeschichte bis zur Eroberung von Konstantinopel (vgl. oben S. 103) verfaßte, glaubte ich auf Grund des mir vorliegenden Materials, daß der in unserer Überschrift angedeutete πανσέβαστος πρωτοσεβάστωρ mit Adrianos, dem Sohne des Sebastokrators Isaakios, des Bruders des Kaisers Alexios I. Komnenos, identisch wäre. Dieser Adrianos nimmt in dem Stammbaum der Komnenen bei Du Cange seinen richtigen Platz ein: »Adrianus Comnenus Sebastus« als Mönch »Johannes appelatus« neben seinem Bruder: »Joannes Comnenus, ab Alexio Imperatore et patruo Dyrrachii Dux

[48]) Siehe besonders das oben Anm. 35 zitierte, in Odessa im Jahre 1905 erschienene Buch des S. Papademetriu über Theodoros Prodromos Beilage III, S. 405—412, und die Abhandlung von Ed. Kurtz, »Unedierte Texte aus der Zeit des Kaisers Johannes Komnenos«, in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XVI (1907), S. 69—119 (besonders S. 101—117: » 4. Theodoros Prodromos und der Sebastokrator Isaak«); vgl. auch ebenda S. 299 und Bd. XIX (1910) S. 314 ff.

[49]) Vgl. Du Cange a. a. O. S. 183 usw.

[50]) Nikos A. Bees, Verzeichnis der griechischen Handschriften des peloponnesischen Klosters Mega Spilaeon, Bd. I. Leipzig 1915. S. 28—29. — Über das Typikon des Pantokratorklosters vgl. auch E. Kurtz a. a. O. S. 72 ff.

[51]) A. Dmitrijevskij a. a. O. S. 663. — Wer ist Isaakos Komnenos, der im Titel einer Marienhomilie eines Mönches Jakobs erwähnt wird? (Siehe Отчеть der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek zu Petersburg für das Jahr 1882. Petersburg 1884. S. 51—52 (Приложения). — Bei [E. Miller] Recueil des Historiens des Croisades. Historiens grecs. Bd. II (Paris 1881) S. 772 ff. ist eine dem Theodoros Prodromos zugeschriebene »Μονῳδία [ἐπὶ τῷ] σεβαστῷ τῷ υἱῷ τοῦ κυροῦ Ἰσαακίου τοῦ σεβαστοῦ, τῷ συζύγῳ τῆς σεβαστῆς τῆς βασιλίσσης, πληγέντι ξίφει τὴν χεῖρα« im Auszug fehlerhaft veröffentlicht. Über diesen Text, der sich auf den in Korfu erfolgten Tod des Großdrurgars Stephanos bezieht, werde ich an anderer Stelle handeln. Zurzeit beschränke ich mich darauf, hinsichtlich dieser Frage auf Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur ² S. 764, und K. Horna a. a. O. S. 205 f. zu verweisen. — S. Papademetriu in den Vizantijiskij Vremennik Bd. X (1903), S. 110ff., lehnt ab, daß das oben erwähnte Gedicht von Theodoros Prodromos herrührt.

[52]) Siehe oben Anm. 42.



factus« 53). Diese zwei Brüder dürfen keineswegs identifiziert werden, wie man in unserer Zeit nicht ohne Zurückhaltung vorgeschlagen hat 54). An diesen Adrianos, als Mönch Johannes, den Sohn des ältesten Sebastokrators Isaakios, ist zweifellos eine im Codex Escurialensis Υ. II. 10 anonym überlieferte Rede gerichtet, die Krumbacher mit Recht dem bekannten Schriftsteller Nikephoros Basilakes (12. Jahrhundert) zuschreibt 55). Dagegen haben einige Bleibullen, die die Inschriften »Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τῷ σῷ δούλ(ῳ) Ἀδριαν(ῷ) πρωτοσεβαστῷ τ(ῷ) Κομνηνῷ« und ». . . . Ἀδριανῷ ᾶ[=πρωτο]σεβαστῷ καὶ μ(ε)γ(άλῳ) δομεστίκῳ πάσ(ης) Δύσεως τῷ Κομνηνῷ« aufweisen 56), mit unserem Adrianos Komnenos nichts zu tun, sondern sind dem gleichnamigen Bruder des Kaisers Alexios I. Komnenos zuzuweisen. Aus dem Typikon des Pantokratorklosters zu Konstantinopel, das aus dem Jahre 1136 stammt, ist ersichtlich, daß der fragliche Komnenide in diesem Jahre Mönch war und ferner Vater von erwachsenen Töchtern 57), die ihm freilich geboren wurden, als er noch

53) Ebenda S. 174—175.

54) J. Sakkelion, Πατμιακὴ βιβλιοθήκη. Athen 1890. S. 326, Anm. 7.

55) E. Miller, Catalogue des Manuscrits Grecs de la bibliothèque de l'Escurial. Paris 1848. S. 215. — Vgl. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur. München 1897. S. 473.

56) G. Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin. S. 639, Nr. 1—2. (Vgl. auch S. 584, Nr. 28-29.) — Vgl. K. M. Konstantopoulos im Journal international d'archéologie numismatique Bd. VI (1903), S. 87—88, Nr. 337, 338 und Bd. VII (1904), S. 166, Nr. 499.

57) Dmitrijevskij, a. a. O. 698: »ἀπὸ ἐξωνήσεως τῶν θυγατέρων τοῦ σεβαστοῦ καὶ ἐξαδέλφου τῆς βασιλείας μου, τοῦ μοναχοῦ κυροῦ Ἰωάννου, τοῦ υἱοῦ τοῦ ἀοιδίμου σεβαστοκράτορος.« Über das Schicksal einer der Töchter des Sebastos Adrianos, als Mönch Johannes, soll ein Epigramm des Codex Marc. Gr. 524 (Bl. 110 a—b) berichten, welches zum erstenmal von L. Sternbach (Spicilegium Prodromeum. Cracoviae 1904. S. 27 ff.) nebst einem vortrefflichen Kommentar veröffentlicht und später von Sp. P. Lambros ohne Kenntnis der früheren Ausgabe als unedierter Text zum Drucke gebracht wurde (Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. VIII, 1911—1913, S. 154—155, Nr. 242). Demzufolge hieß sie Theodora, heiratete sie den hervorragenden Admiral und Feldherrn Andronikos Kontostephanos, drittgeborenen Sohn des Großadmirals Stephanos und der Anna, Schwester des Kaisers Manuel Komnenos, und dieser Ehe entsprossen vier Kinder. Auf die Abstammung der fraglichen Theodora beziehen sich die V. 5—8 genannten Epigramms:

Ἐγὼ Κομνηνῶν εὐκλεοῦς ἔφυν γένους,
πάππων προῆλθον ἐκ σεβαστοκρατόρων,
ὧν παῖς σεβαστὸς Ἀδριανὸς γεννάδας
ἐμὸς πατήρ.

Nach meinen obigen Ausführungen war der Sebastos Adrianos (als Mönch Johannes) ein Sohn des Sebastokrators Isaakios, wie ebenfalls aus diesen Versen hervorgeht. Andronikos Kontostephanos wurde am Ende seines Lebens Mönch und führte den Klosternamen Antonios. Dies geschah offenbar, als er mit seinen vier Söhnen auf Befehl des Kaisers Andronikos Komnenos (1183—1185) geblendet wurde. Seine Frau Theodora hatte das Unglück, den Tod ihres Mannes und zwei ihrer Kinder zu erleben. Wahrscheinlich starb sie als Nonne. Ein anderer Andronikos Kontostephanos, vielleicht Enkel des obengenannten, starb als Mönch am 23. Februar des Jahres 1209, ebenfalls den Klosternamen Antonios tragend. Mit ihm macht uns eine Grabinschrift vertraut, über die ich im Journal international d'archéologie numismatique Bd. X, 1907, S. 354, berichtet habe; vgl. dazu H. Grégoire, »Notes épigraphiques«, in der Revue de l'instruction publique en Belgique Bd. LII (1909), S. 152—161, und B. Pantschenko in den ИЗВѢСТІЯ des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. XV, 1911, S. 285. H. Grégoire, der mehrere Nachrichten über das Geschlecht Kontostephanos a. a. O. mitteilt, bietet auch einen provisorischen Stammbaum desselben; er entspricht in mehreren Punkten nicht den Tatsachen, wie man besonders aus einer Stelle des



Weltmann war. Später, jedenfalls vor dem Jahre 1143, wurde er zum Erzbischof von Bulgarien ernannt. Eine vielbesprochene, zweifellos aus seiner Zeit stammende Liste der Erzbischöfe von Bulgarien erwähnt ihn folgendermaßen: **ι̅ϛ̅ 'Ιωάννης μοναχὸς ὁ Κομνηνός, ὁ ἐν τοῖς κοσμικοῖς 'Αδριανὸς πανσέβαστος σεβαστὸς καὶ υἱὸς τοῦ ἀοιδίμου δεσπότου τοῦ πανευτυχεστάτου πρώτου σεβαστοκράτορος κυροῦ 'Ισαακίου τοῦ Κομνηνοῦ ....** (dann folgen weitere genealogische Nachrichten)[58]. Zweifellos bald nach seiner Ernennung zum Erzbischof von Bulgarien bekam er einen uns erhaltenen Brief von dem ihm befreundeten Michael Italikos[59], jenem hochgebildeten, besonders mit den Platonischen Schriften vertrauten, vielseitigen und launigen Gelehrten, dessen Zeitgenossen vor allem seine Beredsamkeit mit Recht wertschätzten, um so mehr, als sie unbestritten auch der Allgemeinheit zugute kommen konnte: nämlich, als der deutsche König Konrad im Jahre 1147 auf seiner Kreuzfahrt durch die Kirchenprovinz von Philippupolis zog, verstand der damals derselben als Metropolit vorstehende Michael Italikos, den deutschen König durch seine bestrickende Beredsamkeit zu besänftigen und zu entzücken, was eine praktisch sehr bedeutungsvolle Folge hatte, daß die Scharen Konrads sich enthielten, die dem redseligen Kirchenfürsten unterstellte Provinz zu plündern[60]. Genannter Brief ist im Codex Barocianus 131 (von Oxford) anonym und ohne Adressatangabe überliefert worden[61]. Daß der Briefschreiber Michael Italikos ist, hat schon Prof. Maximilian Treu scharfsinnig nachgewiesen[62]. Er hat aber irrtümlich versucht[63], den Briefempfänger als identisch mit Johannes Kamateros gelten zu lassen, der sich schriftstellerisch mit der Sternkunde und den Geheimwissenschaften der altorientalischen Völker beschäftigte und in der Tat als Kleriker nach dem Jahre 1183 den erzbischöflichen Thron von Bulgarien bestieg[64].

Niketas Choniates (Ausgabe Bonn S. 71, 9—10) und der »Synopsis Chronica« (Ausgabe von Sathas a. a. O. S. 219, 12—13) ersehen kann.

58) Du Cange a. a. O. S. 174—175 — Zachariae von Lingenthal, Beiträge zur Geschichte der bulgarischen Kirche [= Mémoires de l'Académie impériale des Sciences de St. Petersbourg, VIIe série, tome VIII, No. 3], Petersburg 1864, S. 24. — H. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden [= Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. XX, Nr. V]. Leipzig 1902. S. 7 ff.

59) Über die Person vgl. vor allem Krumbacher a. a. O. S. 465 f.; M. Treu a. a. O. S. 1—22; Sac. Giovanni Mercati in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. VI (1897) S. 126—130; K. Horna, Einige unedierte Stücke des Manasses und Italikos. Jahresberichte des k. k. Sophiengymnasiums in Wien 1901/1902. Wien 1902; P. N. Papageorgiou in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XII (1903) S. 258—260 (vgl. auch S. 356).

60) Niketas Choniates. Ausgabe zu Bonn S. 83.8 ff.; Synopsis Chronica bei K. Sathas a. a. O. S. 223, 27 ff.; vgl. auch Eude de Deuil, bei Migne, Patrologia Latina Bd. CLXXXV, S. 1215.

61) Er steht bei J. A. Cramer, Anecdota Graeca e codd. manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium Bd. III, S. 191—192, Nr. XXIII etwas unglücklich ediert.

62) A. a. O.

63) Ebenda, besonders S. 11—12.

64) Niketas Choniates. Ausgabe zu Bonn. S. 355, 10 ff. — Vgl. Gelzer a. a. O. S. 11. — Über Johannes Kamateros vgl. E. Miller, Poëmes astronomiques de Théodore Prodrome et de Jean Camatère d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris in den »Notices et Extraits des Manuscrits...«

Zu dieser unrichtigen Identifikation gab Anlaß vornehmlich eine Stelle des Briefes, worin τὸν θεῖον Ἀδριανὸν steht. Prof. Treu schloß daraus, daß es sich um einen Kirchenfürsten »von Bulgarien, von Adrianupolis«[65]) handelt, und so dachte er an Johannes Kamateros. Jedoch gibt uns der ganze Inhalt des Briefes reichlich Anhaltspunkte zu erkennen, daß unser Adrianos, als Mönch und Erzbischof Johannes, als der Empfänger desselben unbedenklich anzusehen ist[66]). In seinem Briefe weiß Michael Italikos seinen Adressaten zunächst mit der Sonne zu vergleichen, die jedoch nicht in Bulgarien unter den Barbaren Licht verbreiten, sondern von Konstantinopel aus das ganze Land und Meer beleuchten solle; ferner hebt er hervor, daß die Bulgaren zu beneiden seien, daß sie in ihrer Mitte ein solches Licht hätten, welches die Gnade Gottes ihnen, als den im Dunkel sitzenden und irrefahrenden, gesandt habe; weiter werden die Gelehrsamkeit, die adlige Herkunft, die Vernunft, überhaupt die leiblichen und geistigen Vorzüge, die Freigebigkeit des Komnenensprosses gepriesen; endlich läßt uns der Briefschreiber die Bande innigster Freundschaft empfinden, durch welche er mit seinem Adressaten verbunden war, und gedenkt sehnsüchtig gemeinsamer, zu seinem Leidwesen vorübergegangener Stunden, die er in Konstantinopel mit ihm zusammen verlebt hatte. Befreien wir die in diesem Brief gebotenen Zeugnisse über unseren Adrianos Komnenos von der eventuellen Übertreibung, die bei den byzantinischen Lobhudeleien und Verherrlichungen hoher Gönner zu oft zutage tritt, so werden wir eine individualistische Vorstellung von der Persönlichkeit, an die besagter Brief gerichtet wurde, gewinnen.

Die Quellen zeigen den Sebastos Adrianos in seiner Eigenschaft als Erzbischof von Bulgarien an den religiösen Fragen der Zeit lebhaft beteiligt. So war er auf dem im Jahre 1143 stattgefundenen Konzil gegen die Bogomilen anwesend (τοῦ μακαριωτάτου πανσεβάστου σεβαστοῦ καὶ ἀρχιεπισκόπου Βουλγαρίας lauten die betreffenden Konzilakten[67]). Ferner beteiligte er sich an beiden Konzilsitzungen, die im Mai des Jahres 1157 gegen Soterichos Panteugenos abgehalten wurden[68]), kam wiederholt bei diesen zum Wort und unterzeichnete die Akten derselben folgendermaßen: Ὁ ταπεινὸς μοναχὸς Ἰωάννης καὶ ἐλέῳ θεοῦ ἀρχιεπίσκοπος πρώ-

Bd. XXIII, Teil II (Paris 1872), S. 1 ff.; Krumbacher a. a. O. S. 627, 760; L. Weigl, Studien zu dem unedierten astrologischen Lehrgedicht des Johannes Kamateros. (Münchener Dissertation.) Würzburg 1902; Franz Boll, Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder. Leipzig 1903, S. 12, 15, 21 ff., 54, 306 ff.; L. Weigl, Johannes Kamateros Εἰσαγωγὴ Ἀστρονομίας. Ein Kompendium griechischer Astronomie und Astrologie, Meteorologie und Ethnographie in politischen Versen. Leipzig-Berlin 1908.

65) Adrianupolis = Bulgarien ist eine merkwürdige geographische und ethnologische Entdeckung!!! Davon abgesehen ist Johannes Kamateros als Erzbischof von Adrianupolis nirgendwo belegt.

66) Nach den obigen Ausführungen sind auch die unzutreffenden Angaben bei Krumbacher a. a. O. S. 761 und Weigl, Studien usw. S. 7 zu berichtigen.

67) Mansi, Sacrorum conciliorum nova, et amplissima collectio. Bd. XXI. Venedig 1776. S. 584—590.

68) Zu dem Datum vgl. als neueste Abhandlung H. Pachali, »Noch einmal die Jahreszahl der II. Synode gegen Soterichos Panteugenos« in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XIX (1910), S. 46—58.



της 'Ιουστιανῆς καὶ πάσης Βουλγαρίας ὁ Κομνηνὸς... [69]). Meines Erachtens steht dahin, ob Sebastos Adrianos als Erzbischof von Bulgarien die Umarbeitung der XI. Novelle Justinians zur Fassung eines besonderen Chrysobulls veranlaßt hat [70]), die in der Kirchengeschichte des Erzbistums von Bulgarien und Achrida eine merkwürdige Rolle gespielt hat [71]). Eine spätere griechische Quelle [72]), der Le Quien [73]) Glauben geschenkt hat, will behaupten, daß unser Adrianos als Polemiker gegen die lateinischen Dogmen schriftstellerisch tätig gewesen sei. Dies ist sehr fraglich. Wie man vermutet, stammen diese unter dem Namen des Adrianos Erzbischofs von Bulgarien und Achrida überlieferten Schriften gegen die Lateiner aus der Feder eines gleichnamigen Kirchenfürsten, der im 13. Jahrhundert das Steuer dieser Diözese in den Händen gehabt haben soll [74]). Mit welchem Jahre der Tod des Sebastos Adrianos, des Sohnes des Sebastokrators Isaakios, zusammenfällt, steht auf Grund der bisher vorhandenen Quellen noch aus. Wahrscheinlich starb er vor dem Jahre 1166; denn ein anderer Erzbischof von Bulgarien namens Konstantinos wurde in diesem Jahre abgesetzt [75]).

Adrianos, als Mönch und Erzibschof Johannes, dessen Lebenslauf wir, so gut es ging, verfolgt haben, war der Sohn eines Vaters, welcher Isaakios hieß und die Bezeichnung Sebastokrator trug; er hatte selbst nach den oben angeführten Quellen als Weltmann sowie als Kleriker den Titel **πανσέβαστος σεβαστός**, jedoch nicht jenen **τοῦ πρωτοσεβαστοῦ oder πρωτοσεβάστορος**, wie in der fraglichen Überschrift der Epigramme des Theodoros Prodromos steht. Ferner berichten die Quellen nicht, daß Sebastos Adrianos als Weltmann oder Mönch eine Kirche irgendwo errichten ließ. Deshalb möchte ich den von der fraglichen Überschrift angedeuteten Sohn des Sebastokrators sicherer mit einer andern Person identifizieren. Dazu berechtigt mich eine erst Ende des Jahres 1911 veröffentlichte Quelle. Dies sind zwei in dem wertvollen Codex Marcianus Graecus 524 (einer Handschrift des 14. Jahrhunderts) auf Bl. 19b erhaltene Gedichte, deren Wortlaut nebst Überschriften nachsteht [76]):

---

[69]) [A. Mai], Spicilegium Romanum. Bd. X (Rom 1844), S. 61, 65, 72, 78, 84, 85 (worin steht: παρουσίᾳ ... καὶ τοῦ ἁγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου πάσης Βουλγαρίας καὶ περιποθήτου θείου τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν βασιλέως μοναχοῦ κυροῦ 'Ιωάννου τοῦ Κομνηνοῦ), 87—88, 89. — J. Sakkelion a. a. O. S. 317 318, 321, 323, 326, 327. — Vgl. auch Mansi a. a. O. S. 837.

[70]) Vgl. Nikos A. Bees im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXXV (1912), S. 329—30.

[71]) Vgl. Zachariae von Lingenthal a. a. O. S. 26 ff.; Gelzer a. a. O. S. 9.

[72]) Es handelt sich um die Schrift **Δωδεκάβιβλος** des Patriarchen von Jerusalem Dositheos Notaras (1669—1707), die im Jahre 1715 i Bukarest erschien.

[73]) M. Le Quien, Oriens Christianus. Bd. II. Paris 1740. S. 294.

[74]) Golubinski, Geschichte der bulgarischen, serbischen und rumänischen Kirche (russisch). Moskau 1871, S. 123. — Vgl. Zachariae von Lingenthal a. a. O. S. 24. — Gelzer a. a. O. S. 13, Nr. 23.

[75]) Leonis Allatii, De ecclesiae occidentalis atque orientalis perpetua consensione. ... Coloniae Agrippinae 1648, S. 689—690. — Allerdings an einer Synode des J. 1170 beteiligte sich ein Erzbischof von Achrida namens Konstantinos. Siehe L. Petit in den Vizantijskij Vremennik Bd. XI (1904), S. 479, 487.

[76]) Von Sp. P. Lambros in seiner Zeitschrift Νέος 'Ελληνομνήμων Bd. VIII (= 1911, tatsächlich aber 30. November 1911 bis 10. April 1913) S. 19—21, Nr. 50—51.



I.

»Ἐπὶ τοῖς εἰκονίσμασι τοῦ πρωτοσεβαστοῦ καὶ μεγάλου δουκὸς κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κομνηνοῦ καὶ τῆς α̃ᵛ σεβαστῆς (= πρωτοσεβαστῆς) ἐν τῇ μονῇ τοῦ Εὐεργέτου«

Ναὸς μὲν οὐδεὶς οὐδὲ πᾶς κόσμου τόπος
ἐπάξιός σοι, τοῦ κράτους Εὐεργέτα,
τοὺς οὐρανοὺς ἔχοντι σῆς δόξης θρόνον
καὶ γῆν πατοῦντι καὶ γῆν πληροῦντί σοι·
5 πλὴν ὡς περιγραφέντα σαρκίνῳ πάχει
πίστις σε πολλοῖς ἐμπεριγράφει τόποις.
Τοίνυν ἀμοιβὴν ἀντεκφέρειν ἐθέλων
ὧν ἔσχον ἐκ σοῦ πλουσίων δωρημάτων
πρωτοσεβαστὸς δοὺξ μέγας Ἰωάννης
10 Κομνηνοφυὴς παῖς σεβαστοκρατόρων,
τὸν οἶκον ὅς μοι πατρικὴ κληρουχία
εἰς γῆν καθαιρῶ μέχρι καὶ βάθρων βάθους
καὶ σῷ σθένει θέμεθλον ἐμβαλὼν νέον,
μονὴν νεουργῶ τοῖς μονοτρόποις νέαν
15 εἰς Πνεύματός τε καὶ Πατρὸς καὶ σὸν σέβας·
μεθ' ὧν συνέλθοις καὶ μονὴν ὧδε δράσαις
καὶ μέχρι παντὸς ἀρραγῶς ἐφεδράσαις,
κἀμοὶ δὲ λύτρον ὧν περ ἡμάρτηκά σοι
οὐκ εἰς ἀμοιβήν, ἀλλὰ σὴν χάριν νέμοις.
20 Σοῦ γὰρ τὰ πάντα, σοὶ δὲ σὸν δῶρον φέρω,
τὰ δ' ἐξ ἐμαυτοῦ πίστις ἐστὶ καὶ πόθος,
ἃ καὶ προςῆξα σὺν προθύμῳ καρδίᾳ·
ἀνθ' ὧν μονήν μοι τῆς Ἐδὲμ δοίης μίαν
σὺν τῇ συνεύνῳ καὶ τέκνων τῇ πεντάδι,
25 ἃ καὶ παρασχών, σὺ προσείληφας πάλιν,
κἀκεῖ συνάπτων οὓς συνῆψας ἐν βίῳ·
οἶκον δὲ καινὸν ἐν στύλοις ἑπτὰ κτίσας 77)
ἐκκλησίαν δείξειας ἐξ ἡμῶν μίαν
καὶ τὸν κρατῆρα τῆς τρυφῆς στήσας, λόγε,
30 κοινῶς ποτίσαις ἀναπαύσεως ὕδωρ.

II.

»Ἐπὶ τῷ μοναχικῷ εἰκονίσματι τοῦ αὐτοῦ πρωτοσεβαστοῦ«

Σκηνὴν ἐγείρας ὡς νέος Μωσῆς νέαν
τοῦτον τὸν οἶκον σῆς μονῆς, Εὐεργέτα 78),

77) Der Schreiber hatte begonnen, das Wort στήσας zu schreiben.

78) Lambros a. a. O. S. 19 u. 20, V. 2 schreibt εὐεργέτα. Jedoch ist das Wort mit großem Anfangsbuchstaben zu schreiben. Richtig schreibt Εὐεργέτα C. Castellani, Epitalamio di Teodoro Prodromo per le nozze i Teodora Comnena e Giovani Contostefano. (Pal. Cod. Marciano Append. Clas. XI, no. 22.) Venedig 1888, S. 20, Vs. 86. Über die Beischrift Ο ΕΥΕΡΓΕΤΙC [= Εὐεργέτης] ΜΟΥ oder Η ΕΥΕΡΓΕΤΙC auf byzantinischen Bleibullen siehe Nikos A. Bees im Journal international d'archéologie numismatique Bd. XIII (1911), S. 9 nd 23—24 (wo der Hinweis auf S. 9 auszustreichen und der Druckfehler: Ε[ΥΡ]ΓΕΤΙC zu: Ε[ΥΕΡ]ΓΕΤΙC zu korrigieren ist).

πρωτοσεβαστὸς δοὺξ μέγας Ἰωάννης
ἑκὼν ὑπῆλθεν ὃν στολίζεται γνόφον
5 καὶ κλῆσιν ἠλλάξατο τὴν Ἰγνατίου
μελενδυτήσας ὡς τὸ σὸν φέγγος βλέπῃ.
Κἂν πῦρ γὰρ εἶ σύ, κἂν φύσιν φωτὸς βρύῃς,
ἀλλ' εἶδεν ἐν γνόφῳ σε καὶ Μωσῆς πάλαι.
Ἀγαλλιάσθω τοιγαροῦν τῷ φωτί σου
10 πέτρᾳ καλυφθεὶς τοῦ πικροῦ τούτου τάφου,
τὴν σύζυγον πρίν, νῦν δ' ἀδελφὴν Μαρίαν
σύνοικον εὑρεῖν ἐν παραδείσου πλάτει,
ὡς ἂν τὸ τερπνὸν ᾆσμα τῶν σεσωσμένων
ᾄδῃ μετ' αὐτῆς ὡς ἀδελφῆς Μωσέως,
15 τὴν τοῦ βίου θάλασσαν ἐκβὰς ἀβρόχως.

Fassen wir jetzt die Nachrichten zusammen, welche die obigen Gedichte und die Überschriften derselben bieten. Protosebastos und der große Dux Johannes Komnenos, Sohn der Sebastokratoren, hat sein väterliches Haus abbrechen und an Stelle desselben ein Kloster erbauen lassen. Er erlitt das Unglück, den Tod seiner fünf Kinder und seiner Frau namens Maria (geborenen Ducas) [79] zu erleben; nachher zog er die Kutte an und starb als Mönch unter dem Namen Ignatios in einer nicht genau festzustellenden Zeit. Das letzte der obigen Gedichte soll sein Grabepigramm sein. Diese Persönlichkeit muß die fragliche Überschrift der Epigramme des Theodoros Prodromos gemeint haben. Alles spricht dafür; die Bezeichnung πρωτοσεβαστὸς (das in der fraglichen Überschrift vorkommende πρωτοσεβάστωρ ist nach einer Analogie zu σεβαστοκράτωρ, πρωτοστράτωρ usw. gebildet), und die Abstammung, da die in Rede stehende Persönlichkeit im Vers 10 des ersteren der letzt angeführten Gedichte ausdrücklich παῖς σεβαστοκρατόρων genannt wird. Da dieselbe Persönlichkeit als μέγας δούξ belegt ist [80]), so ist sie höchstwahrscheinlich mit dem Johannes Komnenos, dem Sohn des Sebastokrators Isaakios Komnenos und Bruder des Sebastos Adrianos (= als Mönch und Erzbischof Johannes) zu identifizieren. Diesen Johannes Komnenos nennen die Quellen auch Dux, und zwar von Dyrrachion [81]). Übrigens hat er mehrere Ämter bekleidet; Niketas Choniates berichtet, daß er von Kaiser Johannes Komnenos zum Kammerherrn (= Parakoimomenos) ernannt wurde und dieses Amt kurze Zeit hatte [82]). Ferner scheint er einst Großdomestikos gewesen zu sein. Dazu gibt uns den ersten Anhaltspunkt eine Bleibulle, die auf der Rückseite die Inschrift:

79) Dies ist aus einem Epigramm des Codex Marc. Gr. 524, Bl. 181ᵃ zu ersehen, das Sp. P. Lambros a. a. O. S 175, Nr. 328, veröffentlicht hat.

80) Siehe S. 114, V. 9 und S. 115, V. 3. — Μέγας Δοὺξ heißt bei den Byzantinern nicht immer der Großadmiral; so z. B. im Typikon des Mariäklosters, der sogenannten Κεχαριτωμένης, lesen wir: »...μεγάλου δουκὸς τῶν σχολῶν τῆς Ἀνατολῆς«. Migne, Patrologia Graeca Bd. CXXVII, S. 1093.

81) Anna Komnene (Ausgabe von Reifferscheid), Bd. II, S. 19, V. 20—22, 23, 79 f.

82) Niketas Choniates (Ausgabe von Bonn), S. 13, lig. 12—19: »καὶ φροντιστὰς δὲ τῶν δημοσίων πραγμάτων προυβάλλετο [= der Kaiser Johannes Komnenos] ἐκ τοῦ [= τῶν] καθ' αἷμά οἱ προσεγγιζόντων τὸν Κομνηνὸν Ἰωάννην, ὃν καὶ τῷ τοῦ παρακοιμωμένου τετίμηκεν ἀξιώματι, καὶ τὸν Ταρωνίτην Γρηγόριον ὄντα πρωτοβεστιάριον. ἀλλ' ὁ μὲν ὅτι μὴ τῷ δακτύλῳ τὸ πᾶν διεπέττευε, σοβαρὰν προφαίνων

+ Θ(εοτό)ΚΕ ΒΟΗΘ(Є)Ι ΤѠ CѠ ΔΥΛѠ ΙѠ(άννῃ) ΚΟΜΝΗΝѠ ΤѠ
Α[=πρωτο]CΕΒΑC(τῷ) ς[=καὶ] ΜΕΓΑΛѠ ΔΟΜЄCΤ(ίκῳ)

trägt und auf der Vorderseite eine Darstellung Christi mit der Beischrift: Ι(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C Ο ЄΥЄΡΓЄΤΗC zeigt [83]), was für unsere Frage von besonderer Bedeutung ist. (Dagegen ist eine Bleibulle, die der Technik nach der Komnenenzeit angehört und die Inschrift:

+ ΙѠ(άννης) CЄΒΑCΤΟC ΚΑΙ ΜЄΓΑC ΔΟΜЄCΤΙΚΟC

aufweist [84]), dem aus der Türkei stammenden einflußreichen Johannes Axuchos zuzuweisen, welcher zur Zeit der Regierung des Johannes Komnenos und des Manuel Komnenos das Amt des Großdomestikos lange Jahre bekleidete [85]).) Zur näheren Bestimmung der letztgenannten Würde unseres Johannes Komnenos trägt die Überschrift einer an ihn gerichteten, im Cod. Escur. Υ. II. 10 überlieferten Rede des Nikephoros Basilakes bei. In ihr wird der fragliche Johannes Komnenos, wenngleich ohne Zunamen, als Pansebastos Sebastos und Großdomestikos des ganzen Morgen- und Abendlandes bezeichnet [86]). Die Quellen belehren uns, daß die Byzantiner den Großdomestikos des Morgenlandes oder Abendlandes öfters als Großdux bezeichneten [87]). So erklärt es sich, warum unser Johannes Komnenos in den oben S. 114—5 angeführten Gedichten μέγας δούξ genannt wird [88]). Jedenfalls muß ich wiederholen, daß der Protosebastos Johannes Komnenos, als Mönch Ignatios, nur mit dem gleichnamigen Sohne des Sebastokrators Isaakios Komnenos und dem Bruder des Sebastos Adrianos, als Mönch und Erzbischof Johannes, zu identifizieren ist. Nach eingehendem Studium der in Betracht kommenden Quellen möchte ich diese Identifizierung kaum in Frage stellen. Somit dürfte man aus der Überschrift und dem Texte des ersten der oben angeführten, dem Codex Marcianus Gr. 524 entnommenen Ge-

όφρὺν καὶ φρονηματώδης ὡς οὔ τις ἄλλος δεικνύμενος, τὸν φροντιστὴν τῶν κοινῶν ἀπεφορτίσατο τάχιον ...« (Vgl. auch die Synopsis Chronica bei K. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi. Bd. VII, S. 188, lig. 18—22.) Das Machwerk über die Familie Melissenos, das unter dem Namen Georgios Scholarios im Cod. Phill. 1456 der Kgl. Bibliothek zu Berlin vorhanden ist, enthält Nachrichten über den in Rede stehenden Johannes Komnenos (siehe Krumbacher a. a. O. S. 780 Anm. 6, 1083; Sp. P. Lambros a. a. O. Bd. I, 1904, S. 192, 196); sie sind teilweise falsch. Nach den Ausführungen von A. Papadopoulos Kerameus in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XIV (1905) S. 268—269 Anm. 4 soll das genannte Machwerk ein plumpes Schwindelerzeugnis des Konstantinos Simonides sein.

83) G. Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin. S. 16—17, 332, (583, Nr. 18—19), 642, Nr. 16 (wo die Lesart: Α' CΤΡΑΤ'(ωρη) unrichtig ist). — Vgl. auch oben Anm. 78.

84) G. Schlumberger a. a. O. S. 581, Nr. 2 (583, Nr. 18—19), 642, Nr. 15. — Vgl. K. M. Konstantopoulos im Journal international d'archéologie numismatique Bd. IX (1906), S. 115, Nr. 492a.

85) Über Johannes Axuchos und seine Nachkommenschaft siehe besonders Maximilian Treu, »Nicephori Chrysobergae ad Angelos orationes tres« (= CXXVII. Programm des Königl. Friedrichs-Gymnasiums zu Breslau 1892. II. Wissenschaftliche Abhandlung) S. 43 f. und »Michael Italikos« in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. IV (1895) S. 10 und Franz Cumont, ebenda S. 99—105 (vgl. dazu Nikos A. Bees a. a. O. S. 20).

86) E. Miller, Catalogue des Manuscrits Grecs de la bibliothèque de l'Escurial, S. 217, Fol. 527v: »Τοῦ αὐτοῦ [= Nikephoros Basilakes] λόγος εἰς τὸν πανσέβαστον σεβαστὸν καὶ μέγαν δομέστικον πάσης Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως κύρ. Ἰωάννην«. — Vgl. Krumbacher a. a. O. S. 473.

87) Siehe oben Anm. 80.

88) Überschrift des I. Gedichts, V. 9 desselben und V. 3 des II. Gedichts.



dichte schlagende Anhaltspunkte für die Eulalios-Frage gewinnen. Daraus ist ersichtlich, daß das von Protosebastos Johannes Komnenos begründete Kloster eigentlich Christo, dem sogenannten Εὐεργέτης, geweiht war. Infolgedessen hat es mit dem konstantinopolitanischen, der Madonna geweihten Euergetiskloster, dessen für die griechische Liturgie wichtigstes Typikon uns erhalten ist [89]), nichts zu tun. Dagegen ist das von Protosebastos Johannes Komnenos begründete Euergetiskloster mit dem in Konstantinopel befindlichen gleichnamigen Kloster identisch, welches laut Angaben des Niketas Choniates [90]) und der Synopsis Chronica [91]) im Sommer des Jahres 1203 abgebrannt zu sein scheint. In diesem Kloster soll auch Eulalios das von Theodoros Prodromos durch vier Epigramme gepriesene Bild der Verkündigung Mariä gemalt haben. Da das Euergetiskloster von Protosebastos Johannes Komnenos während des 12. Jahrhunderts vollständig erbaut wurde, so kann Eulalios, der es mit seinen Malereien schmückte, naturgemäß nur ein Maler des 12. Jahrhunderts gewesen sein. Abgesehen davon, bekommt man, wenn man die oben angeführten (S. 101), in vulgärgriechischer Sprache verfaßten, an den Kaiser Manuel Komnenos (1143—80) gerichteten Verse von Theodoros Prodromos vorsichtig liest, sofort den Eindruck, daß dieser Poet über Eulalios und neben ihm über zwei andere hervorragende, doch heute kaum aus andern Quellen bekannte Künstler, Chenaros und Chartoularis, als von seinen Zeitgenossen spricht. Ferner verstärken die unten folgenden kunstgeschichtlichen Betrachtungen die Annahme, daß Eulalios im 12. Jahrhundert gelebt und geschafft hat, worauf ich schon früher in meinen wiederholt erwähnten Beiträgen zur byzantinischen Malergeschichte bis zur Eroberung Konstantinopels hingewiesen habe. Demzufolge ist es durchaus widersinnig, wenn man [92]) auszusprechen wagt, daß Eulalios oder die zwei andern von Theodoros Prodromos gerühmten Meister, Chenaros und Chartoularis, Anteil an der Anfertigung des Mosaikenschmuckes in der Sophiakirche oder in der Apostelkirche unter der Regierung des Kaisers Justins I. (565—78) haben könnten! — Jetzt aber wieder zu dem von Eulalios in der Kirche des Komnenensprosses gemalten Bilde der Verkündigung unserer lieben Frau. Hätte der Brand das Euergetiskloster vernichtet, so könnte man gern glauben, daß auch die in ihm befindliche Malerei der Verkündigung Mariä, das Meisterwerk von Eulalios, zerstört oder wenigstens beschädigt worden wäre. **(Schluß folgt.)**

[89]) A. Dmitrijevskij a. a. O. S. 256—655 (und S. XXXIII—LIII am Anfang und S. XIII—XVI am Schlusse). — Vgl. auch J. Pargoire, »Le couvent de l'Évergetis« in der Zeitschrift von Konstantinopel »Échos d'Orient« Bd. VIII (1905), S. 366—373.

[90]) Ausgabe zu Bonn S. 722.

[91]) Bei K. N. Sathas a. a. O. S. 436 (vgl. auch S. 446, 447; über die Lage des Klosters siehe auch S. 76, 4). — Zur Geschichte des Euergetisklosters siehe Du Cange, Constantinopolis Christiana Liber IV, 1 und zuletzt M. Gedeon a. a. O. Bd. XXVI (1894—1895), S. 226, 300. — Ich benutze die Gelegenheit, auch auf eine Stelle des Alexios Makrembolites (bei Ath. Papadopoulos Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας. Bd. I, Petersburg 1891, S. 152, 1—6), die sich auf das fragliche Euergetiskloster bezieht, aufmerksam zu machen.

[92]) Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia a. a. O. S. 159.



DAS WERDEN CHRISTLICHER KUNST.

VON

LUDWIG VON SYBEL.

Oskar Wulffs »Altchristliche Kunst« liegt seit Jahresfrist vollständig vor [1]). In dieser Zeitschrift hatte Wulff seine Auffassung dargelegt, in Auseinandersetzungen mit meiner »Christl. Antike« (Marburg 1906—1909) und Strzygowski [2]). Es scheint angezeigt, daß auch ich vor demselben Leserkreise mein Wort sage; durch äußere Umstände wurde es verzögert.

Einsichtige Besprechungen der »Chr. Antike« haben zutreffend bemerkt, mein Interesse sei vorwiegend den Anfängen zugewendet. In der Tat, wenn es sich darum handelt, einen Bau neu aufzurichten, wird man zuerst darauf bedacht sein müssen, die Grundsteine richtig zu legen. In diesem Sinne soll hier nur vom ersten Werden christlicher Kunst gesprochen werden.

Gleich auf den ersten Seiten des Wulffschen Buches wird der klassische Archäologe peinlich berührt durch die Wiederholung jener abgegriffenen Halbwahrheiten und Nichtwahrheiten, mit denen die christliche Kunst gegenüber der Antike in helleres Licht gesetzt werden soll. Der Sieg der chr. Kunst über die Antike sei der Sieg des Inhalts über die Form; der antike Stil diente dem Schönheitskult der Leiblichkeit; bei allem Reichtum der Ausdrucksmittel, über welche die hellenistisch-römische Kunst verfügte, fehlte ihr doch die Sprache, das Seelische unmittelbar auszusprechen, wie es von Anfang an das chr. Bewußtsein erfüllte: die Verinnerlichung des religiösen Gefühls und die Hoffnung auf Überwindung des Todes. Wie liegen denn die Sachen? Ist Niedergang der Form ein Sieg des Inhalts? und ein Sieg über die Antike? wirklich ein Sieg? Gingen die geistvollen Griechen ganz auf im Kultus der schönen Leiblichkeit? War ihre Malerei nicht stark und reich in Darstellung der Charaktere, auch der religiösen? Was hätte die altchr. Kunst (von ihr handelt Wulffs Buch) neben die Skala beseelter Köpfe vom praxitelischen Hermes bis zum Caracalla Gleichwertiges zu stellen? Welche neuen Ausdrucksmittel des Seelischen brachte die chr. Kunst denn auf, um die Verinnerlichung des religiösen Gefühls und die Hoffnung auf Überwindung des Todes darzustellen? Das Wenige an Ausdruck, der freundliche Aufblick des Hirten zum Schaf auf seiner Schulter, der fromme Aufblick des Adoranten zu seinem Erlöser, ist doch nur ein letztes Ausatmen der Antike.

Über das Verhältnis der frühchr. Kunst zur Antike müssen wir endlich zu Klarheit und Übereinstimmung kommen. Wulff sträubt sich gegen den Begriff »christ-

[1]) O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst, I. Altchr. Kunst. Berlin-Neubabelsberg, o. J. (Anm. des Herausgebers: Eine ausführliche Besprechung aus der Feder S. Guyers wird später folgen.)

[2]) Ein Gang durch die Gesch. d. altchristl. Kunst mit ihren neuen Pfadfindern; zur Kritik u. Ergänzung d. Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels, Repert. 1911/12.



liche Antike«; dessen Anwendung soll bei den biblischen Typen auf ernstliche Bedenken stoßen, ohne die Annahme von Neuschöpfung sei nicht auszukommen (Repert. 1911, 289). Immer noch die unklare Vorstellung, es hätte in der Kaiserzeit neben der Antike im Dienste der heidnischen Götter noch ich weiß nicht was für eine von ihr verschiedene Kunst im Dienste des Christus gegeben, die von der älteren Schwester sich ihre Kleider borgte (Wulff I 5), doch in den Neuschöpfungen original gewesen wäre. Es gab doch nur eine einzige Kunst, die nach Verlangen hier dem Zeus, dort dem Mithras oder dem Christus zu Diensten war. Die Christenkunst entstand weder im Gegensatze zur Antike noch in Abhängigkeit von ihr, sondern sie war selbst Antike, gerade auch in ihren Neuschöpfungen [3]).

Die Kunsthistoriker wissen, daß die geschichtlichen Wurzeln der mittelalterlichen Kunst im Altertum liegen, daß man dieses kennen müsse, um jene zu verstehen. Etwas anderes aber ist es, auf dem Felde der Antike selber schürfen. Es ist gefährlich, die Geschichte rückwärts zu rekonstruieren, nur in der Phantasie baut einer sein Haus vom Dach anfangend nach unten. Ainalow unternahm den Nachweis, daß in den Denkmälern des spätantiken und frühmittelalterlichen Byzantinismus, wie auch in dessen Vorstufe, der älteren christlich-griechischen Kunst, viel Hellenistisches sich erhalten habe. Gut. In diesem Zusammenhang aber schloß er, gelegentlich einzelner Typen, aus dem hellenistischen Charakter auf alexandrinischen Ursprung [4]). Diesen Fehlschluß nahm Wulff zum Grundstein.

Hellenisieren (ἑλληνίζειν) heißt, die Griechen nachahmen. Schon im 6. vorchr. Jahrh. jonisierte, also hellenisierte (nach einer ansprechenden Meinung) die persische Kunst, sicher tat es die etruskische und von da ab die stadtrömische; eine andere als diese hellenisierende Kunst hat es im antiken Rom nicht gegeben. Das Hellenisieren aber griff immer weiter um sich, besonders seit Alexander dem Großen, so daß man die Folgezeiten als die hellenistischen im engeren Sinne bezeichnet und die Bezeichnung in diesem mehr periodologisch gemeinten Sinne auch auf die Hellenen selbst anwendet. In der Kaiserzeit hellenisierten Ost und West, Rom in gleichem Maße wie Alexandria, Antiochia, Ephesus. In jeder Stadt wird der Hellenismus örtlich abgetönt gewesen sein, gewiß auch in Rom [5]), doch wissen wir davon noch nicht genug, um das geistige Eigentum der rivalisierenden Städte präzis gegeneinander abgrenzen zu können. Es ist unpräzis, daher irreführend, das Prädikat hellenistisch einseitig der östlichen Kunst vorzubehalten und, was im Westen als hellenistisch erkannt wird,

---

3) Chr. Ant. I 10. — In den Gesch. Studien A. Hauck dargebracht (Leipzig 1916) 311—325 sucht Herm. Jordan Antwort auf die Frage: Gibt es eine alt»christliche« Kunst? Ohne auf seine, die möglichen Richtungslinien in Behandlung der altchr. Kunst feinsinnig auseinanderlegenden Ausführungen hier eingehen zu können, möchte ich nur zu S. 324 bemerken, daß die Oberwand über den Säulen der Basilika, konstruktiv bedingt durch die Notwendigkeit, die Lichtgaden über die Pultdächer der Seitenschiffe zu heben, von der vorchr. Antike geschaffen, somit auch künstlerisch antik empfunden ist.

4) Nach Wulffs Referat im Repert. 1903, 35—55.

5) Vgl. dazu betr. das korinthische Kapitell Edm. Weigand in Arch. Jahrb. 1914, 37 ff.



deshalb für östlichen Ursprungs zu erklären, gar es der einen Stadt Alexandria zu vindizieren, wie es Wulff für die Frühzeit tut. Er tut es im Rahmen der am kräftigsten von Strzygowski propagierten Orienthypothese, welche die »byzantinische Frage«, nach der künstlerischen Suprematie des Ostens über den Westen, auf das chr. Altertum ausdehnt.

Weil Rom die Masse der altchr. Denkmäler besitzt, und die frühesten Rom allein, deshalb galt sonst Rom als Wiege der chr. Kunst; allerdings war es ein ungeprüftes Vorurteil. Nun soll die Wiege nicht in Rom, sondern in Alexandria gestanden haben. Wohlverstanden, bei der vorliegenden Frage handelt sich's nicht um die »ewige Roma«, sondern bloß um die zeitige Haupt- und Residenzstadt des römischen Reichs, die alleinige Hauptstadt in der frühen und die längste Zeit noch der mittleren, also der vorkonstantinischen Kaiserzeit.

Zur Hypothese greift die Forschung dann, wenn zum Verständnis des Objekts unser Wissen nicht ausreicht; in unserem Falle werden wir an ortsfremden Ursprung denken, wenn das örtlich Gegebene (mit Einschluß des allgemein Gegebenen) zur geschichtlichen Erklärung der Denkmäler nicht ausreicht. In der Haupt- und Residenzstadt des römischen Reiches nun waren alle Vorbedingungen gegeben, eine bedeutende, auch reiche und selbstbewußte Gemeinde, die bereits in den höheren Gesellschaftskreisen Wurzel schlug, anderseits ein starkes Verlangen nach Kunst, ein reges künstlerisches Schaffen, im hellenistischen Zeitstil örtlicher Ausprägung, eine Menge griechischer oder doch griechisch geschulter Künstler, eine lebendige Kunsttradition und ein langher aufgespeicherter, immer flüssiger Schatz künstlerischer Ausdrucksmittel, in den alles zusammenfloß, was irgendwann und irgendwo Wertvolles erzeugt war. Woher das alles nach Rom gekommen sei, steht hier nicht in Frage, sondern was in den Händen der Christen daraus wurde [6].

Aus dem orientalischen Ursprung des Christentums auf östliche Herkunft der Christenkunst zu schließen, hat man wohl allgemein aufgegeben; nur im religiösen Gedanken wirkt der Orient nach, nicht im künstlerischen [7].

Das Bauliche der römischen Katakomben scheint auch Wulff als einheimische Art anzuerkennen. Als die christlich gewordenen Bewohner Roms dazu übergingen, ihre Toten, soweit sie den wohlhabenden Ständen angehörten oder sonst von ihnen besonderer Auszeichnung gewürdigt wurden, nicht mehr in oberirdischen Mausoleen beizusetzen, sondern in unterirdischen Kammern, da hatten sie im nahen Südetrurien mit seinen unter ähnlichen geologischen Verhältnissen geschaffenen Grabkammern Vorbilder zur Hand (Chr. Ant. I 105; Wulff I 49). Wurde mehr Raum verlangt, als eine Kammer bot, so blieb man bei der Doppelkammer stehen, schritt nicht bis zu dem in Syrien und Alexandria belegten »kreuzförmigen« Typus fort.

[6]) Röm. Mitteil. 1912, 318 ff.

[7]) Ich erinnere, daß ich das Synonym »Orient« nur für den nichtgriechischen Osten gebrauche (Chr. Ant. II 26).



Diese Kammern, von Privaten in ihren Grundstücken angelegt oder zugelassen, waren die Keimzellen der Katakomben und blieben ihr vornehmster Bestandteil [8]). In frühen Kammern wurden Nischen vorgesehen zum Einstellen von Sarkophagen; davon oder vom Senkgrab in der Höhle ist eine Verkümmerung das aus der Wand gehauene Bogengrab (Arkosol, dessen Vorgeschichte noch zu klären bleibt, Chr. Ant. I 123—125). Als Vorbilder der Fachgräber (sog. loculi) läßt Wulff die oft angezogenen, aber ganz andersartigen syrischen Schiebgräber mit Recht fallen, greift aber, um auf östlichen Ursprung nicht zu verzichten, auf die doch viel jüngeren Fachgräber der Insel Melos zurück (I 22, 38); ältere und nähere hatte man wieder in Etrurien zur Hand, sowohl reich ausgebildete wie schlichte, offene und geschlossene [9]).

Das dekorative System der Katakombenfresken war das in der Stadt Rom übliche, wie auch Wulff I 50 anerkennt [10]). Der neuen Aufgabe wußten die geschulten Maler sich rasch anzupassen. Sie waren gewohnt, ihre Schein-Architekturen, -lauben und -parks mit Figürlichem zu beleben, mit allerlei Tieren — daraus wählten sie Tauben, Pfauen und Schafe, sowie mit Gestalten und Geschichten — dazu entnahmen sie die Stoffe statt dem heidnischen Vorstellungskreis nun dem christlichen, und zwar gruftgemäße. Das war Neuschöpfung, aber sie blieb im Rahmen der Antike.

Diese christlichen Typen also sollen nicht in Rom, sondern in Alexandrien entstanden sein. Ein längst überall verbreiteter, aus dem aufgesammelten Formenschatz der römischen Künstler schon im 1. Jahrh. in die Flaviergalerie übernommener Typus wie der Angler wird aus Alexandrien abgeleitet, weil ein alexandrinischer Hymnus des 2. Jahrh. den Christus als Menschenfischer preist! Von den Neuschöpfungen sind es besonders die dem Alten Testament entlehnten Motive, deren Erfindung den stadtrömischen Malern abgesprochen wird. Sie überwiegen im Bilderkreis der Anfangszeit, sie treten sogar früher auf als die neutestamentlichen; das sei merkwürdig. Wie das komme? Ihre Aufnahme vollziehe sich augenscheinlich fast gleichzeitig und völlig unvermittelt. Das lasse keine andere Erklärung zu, als daß sie schon vorher gegeben waren und von den Christen bereits in Alexandria übernommen wurden. Dort hätten diese Typen vielleicht die jüdischen Grüfte geschmückt; jedenfalls aber seien sie bei den hellenisierten Juden in der Kleinkunst vorauszusetzen (I 68). Wulff sucht die Entstehung in Alexandria mit einer imaginären jüdischen Kunst plausibel zu machen (übersieht dabei, daß es auch in Rom eine starke jüdische Diaspora gab, die uns sogar Katakomben mit Malereien hinterlassen hat, freilich

[8]) Die einschlagenden Seiten Wulff I 36—39 sind ein Musterbeispiel seiner für geschichtlich empfindende Leser unerträglichen Darstellungsweise; statt mit den frühesten privaten Kammern beginnt er mit den aus dem Kammersystem erst entwickelten viel späteren Friedhöfen unter kirchlicher Verwaltung.

[9]) Chr. Ant. I 126. Vgl. noch Thulin, Röm. Mitt. 1907, 265, 271; und für Sizilien Orsi, Röm. Mitt. 1909, 62—66, 94.

[10]) Wozu aber die Bemerkung, die Weinranke sei ein aus dem Osten stammendes Motiv (I 54)? Das ist nicht einmal richtig; nur der Weinbau entstammt dem Osten, die mannigfach variierten Weinreben in der Kunst dagegen waren, jedenfalls bis dahin, Erfindungen der jeweils ausführenden Künstler.

keine mit biblischen Szenen). Auch von frühchr. Kleinkunst in Alexandria ist nichts bekannt [11]). Der Ausgangspunkt der ganzen Argumentation ist verfehlt. Es ist nicht richtig formuliert, die biblischen Bilder träten »fast gleichzeitig« auf; vielmehr sind es zuerst nur ein paar, dann vermehren sie sich von Phase zu Phase. Sodann aber, und dies entscheidet, ist gar nichts Merkwürdiges daran, daß die alttestamentlichen Bilder zuerst auftreten und noch weiterhin überwiegen; denn in der flavischen Zeit besaßen die Christen noch keine heilige Schrift außer der Septuaginta, waren also ganz auf sie angewiesen (die Evangelien waren noch im Werden).

Dann der Christus Hirt, der sogenannte gute Hirt (der Name ποιμὴν καλός kommt eigentlich nur dem johanneischen, in der Kunst erst später auftretenden Christus zu, der seine Schafe weidet); er soll gleichfalls aus Alexandria stammen, »wo das Hirtenidyll als literarische Gattung und als Vorwurf der bildenden Kunst seine Ausbildung gefunden hatte und wo zweifellos auch das chr. Sinnbild entstanden ist« (I 63). Aber was hat Theokrits zeitweiliger Aufenthalt am Ptolemäerhof und was die angebliche, sehr problematische Ausbildung des Hirtengenres im frühhellenistischen Alexandrien mit der Entstehung des Christus Hirt in der Flavierzeit zu tun? Hirtenbilder gab es überall, auch zu Rom; aus deren Kreis sprang der Christus Hirt mühelos hervor. Wulff läßt diesmal den Typus im häuslichen Wandschmuck entstehen und von da in den Grabschmuck eindringen (I 65). Aber wenn die Hirtenszenen in der römischen Ampliatusgruft, auf die er sich beruft, christlichem Hausschmuck, dann doch römischem, nachgebildet sind, wozu Alexandria bemühen? Doch wird es anders sein; der Maler der Ampliatusgruft hat die Hirtenszenen wohl kaum aus einem Christenhaus in die Gruft übertragen, sondern aus seinem Formenschatz. Der Christus Hirt aber ist von vornherein nicht im Hausschmuck entstanden, sondern, seiner sepulkralen Bedeutung gemäß, in der Gruft.

Die Griechenkunst, offenen Auges für alles Menschliche, hat seit alters zahlreiche Frauen mit kleinen Kindern bildlich gestaltet, Mütter oder mütterlich betätigte, Göttinnen und Sterbliche, stehend, wiederum sitzend, auf Stühlen oder am Boden. Aus diesem ansprechenden Kreise antiker Kunst ein köstliches Beispiel ist das Christuskind auf dem Schoß der Mutter, die berühmte, unzutreffend sogenannte Madonna di Priscilla. »Die auffällige Übereinstimmung des Bildes«, sagt Wulff I 72, »mit der Magierszene der Cappella greca in dem Zuge, daß Maria als die nährende

[11]) Die meist unvollständig angeführten, auch von Wulff I 69 mißverstandenen Worte des Klemens von Alexandrien (Paed. III 11 bei Migne Patr. gr. VIII 633) besagen nicht, daß es bei den Christen noch üblich gewesen sei, ihre Ringe mit den Symbolen Taube, Fisch usf. zu schmücken, sondern im Gegenteil bezeugen sie, daß die Christen noch die altgewohnten Typen benutzten, auch so unchristliche wie Götter, Waffen, Becher, Geliebte; statt deren empfiehlt Klemens, solche Siegel (immer in den gewohnten heidnischen Geschäften) zu wählen, die sich auch christlich deuten ließen, wie Taube, Fisch usw. Es klingt, als ob es im Gesichtskreis des Klemens (um 200) spezifisch christlich gezeichnete Siegel, also eine spezifisch christliche Kleinkunst, noch nicht gegeben habe.



Mutter aufgefaßt ist, verrät die Anlehnung an antike Typen göttlicher oder menschlicher Mütter, vor allem an die Gestalt der Isis mit dem Horusknaben, die sich in Alexandria dem Blicke der christlichen Maler aufdrängen mußte.« Wer die Orienthypothese karikieren wollte, brauchte nicht anders zu schreiben.

Der Abwehr des Alexandrinismus lasse ich einen positiven Abschnitt folgen, die wirkliche Entwicklungsgeschichte der frühesten christlichen Malerei, wie sie sich gegenüber den monumentalen und literarischen Tatsachen wissenschaftlich verantworten läßt. Wir verfolgen sie von Phase zu Phase, hier nur in ihren Hauptzügen und mit möglichst wenig Polemik [12]).

Im Sepulcrum Flaviorum (falls wir de Rossis Ergänzung der Türüberschrift annehmen dürfen), dem allein uns erhaltenen Erstling stadtrömischer Koimeterienkunst, sehen wir die antike Dekorationsmalerei in die Katakomben ihren Einzug halten, man möchte sagen, mit Sack und Pack, arglos, bis zum ithyphallischen Priap. Mitgebracht ist außer dem Angler, den man als Gleichnis beibehielt (Mark. 1, 17), das Seligenmahl, nur dem chr. Gedankenkreis angepaßt durch die Auswahl der Speisen, Brot und Fisch; ferner der Adorant mit ausgebreiteten Händen, als Bild des verstorbenen und in den Himmel eingegangenen Christen vor dem Angesichte des himmlischen Herrn; seine Gebärde ist als Gruß und Anbetung gemeint [13]). Dieselben Adoranten aber sind zugleich, um ihre Erlösung aus dem Tode zu veranschaulichen, recht antik in Typen von Heroen dargestellt, die durch den Herrn (eigentlich Gott, dem sich nun aber Christus unterschiebt) aus Todesnot gerettet wurden, des Noah in der *arca* und des Daniel unter den Löwen. Sie wurden der damals wie gesagt einzigen heiligen Schrift der Christen, der Septuaginta, entnommen; gestaltet aber wurden sie nicht als Illustrationen der biblischen Erzählungen (das geschah später für Noah, wo er, im Profil, der Taube die Hand entgegenstreckt, wohl auch von seinen Angehörigen und allerlei Tieren begleitet ist), sondern als Ausdruck der christlichen Idee.

In derselben Epigonenzeit, eben der flavischen, nach dem Tode der Apostel, lag die Leitung der Gemeinde in der Hand der Presbyter-Episkopen; für sie kam die Bezeichnung Hirten auf (Eph. 4, 11), wie nun auch Christus ποιμὴν καὶ ἐπίσκοπος τῶν ψυχῶν heißt und ἀρχιποίμην (Petr. I 2, 25. 5, 4). Und spätestens Lukas 15, 5 suggerierte das künstlerisch längst vorhandene Motiv des ein Schaf auf den Schultern tragenden Hirten. So erklärt sich, wenn gegen Ende der Epoche im Scheitelfeld der Decke als des Himmels an die Stelle der Eroten der himmlische Christus trat, im

[12]) Es erscheint nicht überflüssig, zu bemerken, daß meine »Chr. Ant.« als den Grund legende Vorarbeit gedacht war, um eine kunstgeschichtliche Behandlung nur erst möglich zu machen.

[13]) Nicht als Bittgebet (er ist nicht »Orans«). Die ersten Exemplare aber sind männlichen, nicht, wie später überwiegend, weiblichen Geschlechts; der Typus war also auch ursprünglich nicht eine Personifikation des Gebetes (Euche, Wulff I 71).

Sinnbilde des Christus Hirt, der den Verstorbenen auf seinen Schultern in das himmlische Paradies bringt, zu seiner Herde, den Seligen [14]).

In Trajans Zeit löste man die Koppelung der Adoration (Ausdruck der Seligkeit) mit dem Heroenbild (Ausdruck der Erlösung aus dem Tode) und stellte jedes Moment für sich dar. Also einerseits die Adoranten in ganzer Figur, auch in Gruppen zusammengestellt, bisweilen noch mit dem klassischen Adorationsgestus der in Brusthöhe gehobenen halboffenen Hand; anderseits die biblischen Rettungsbilder [15]) für sich, womit es dann möglich wurde, ihren Kreis zu erweitern. Als Heros, losgelöst vom Adorantentyp, erscheint Isaak, vom drohenden Opfertod gerettet. Die Bibel als Motivenquelle einmal erschlossen, blieb man nicht bei Typen der Erlösung aus dem Tode stehen, sondern fand auch solche des am Grabe jenseitig gedachten christlichen »Friedens« (Jonas unter der Laube) und der Erquickung im Paradiese (Quellwunder des Moses). Ein neues Seligenmahl reihen wir an, jetzt ein Gelage am Boden (Chr. Ant. I 202, vgl. 181ff.).

Inzwischen hatte die Evangelienliteratur ihren Gipfelpunkt erreicht, diejenigen Evangelien waren erschienen, die sich behaupten sollten, noch in der Flavierzeit die synoptischen. Daraus wählten jetzt die Maler im Dienste des Christus seine Epiphanie nach Matthäus, das Christuskind auf dem Schoß der Mutter, mit dem Stern über ihm, dazu die ihre Gaben bringenden Magier, diese den tributbringenden Barbaren kaiserlicher Triumphaldenkmäler nachgebildet [16]). Ferner die Taufe, das Heraussteigen aus dem Jordan. Zu Anfang des 2. Jahrhs. erschien dann das Johannesevangelium und fand in den Katakomben fast ein halbes Jahrhundert früher Widerhall als in der Literatur. Die Rede des Christus Jesus vom ewigen Leben, wie es durch ihn zu gewinnen sei, ergriffen die um verstorbene Angehörige Trauernden, oder auch solche, die zu Lebzeiten sich und den Ihrigen die Gruft bereiteten. Sie ließen, als ein evangelisches Sinnbild des Eingangs zum ewigen Leben durch Christus, die Erweckung des Lazarus malen, in Prätextat aber das Gespräch mit der Samariterin daruntersetzen wie einen Kommentar, der uns jeden Zweifel über die Bedeutung des Lazarus nimmt [17]). Von nun an holte man auch Heilungswunder aus den Evangelien, als Synonyma der alttestamentlichen Rettungsszenen; der Gichtbrüchige und die Blutflüssige machen den Anfang [18]).

In Hadrians Spätzeit bis in Antonins' Anfänge begannen die Christen zu Neapel

[14]) Die Bilder der Flaviergalerie bei Wilpert, Malereien der Katakomben Roms Taf. 1—12.

[15]) Neu in der alten Weise, Adoranten im Heroentyp, erscheinen jetzt noch die drei Jünglinge im flammenden Ofen; Analoges taucht späterhin immer wieder auf.

[16]) Röm. Mitt. 1912, 311 ff.

[17]) Joh. 11, 25—26 und 4, 14. Dazu Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1914, 260 f.; Christl. Kunstblatt, März 1915, 63. Wulff 170 erklärt die Samariterin für Rebekka; aber was konnten Rebekka und Elieser in der christlichen Gruft den Hinterbliebenen sagen?

[18]) Die Bilder aus der trajanisch-hadrianischen Zeit bei Wilpert, Malereien Taf. 13—31, für die Cappella greca zu ergänzen mit desselben Fractio panis, Freiburg 1895.



Katakomben anzulegen, vielleicht angeregt vom Vorgang der nahen Reichshauptstadt, jedenfalls in selbständiger Ausführung. Sie machten einen neuen Anfang. Was die stadtrömischen Maler vor bald 50 Jahren erledigt hatten, das wiederholten die neapolitanischen, die Einführung der klassischen Dekorationsmalerei in die chr. Gruft und ihre allmähliche Christianisierung. Die erste Decke enthält noch nichts spezifisch Christliches, die zweite aber bringt in den Kappenfeldern chr. Bilder, und zwar mit eigenen Motiven. Das Bild über der Tür ist zerstört, das links noch nicht sicher erklärt, das rechts ist Adam und Eva (Chr. Ant. I 167; Wulff I 77). Das Hauptstück endlich, über der Rückwand, und worauf der Blick des Eintretenden zuerst fällt, spricht aus, daß die hier Beigesetzten auf Grund ihrer chr. Tugenden durch den Erlöser in die irdisch-himmlische Gemeinde Gottes aufgenommen sind; die Idee ist ausgedrückt durch das dem 9. Gleichnis des eben zu Rom erschienenen »Hirt« des Hermas frei nachgeschaffene Sinnbild der turmbauenden Mädchen: das sind die Tugenden, der Turm ist die Gemeinde Gottes, Quadern sind die Christen, hier die verstorbenen, die Tür, durch die alle hineinkommen müssen, ist Christus [19]).

So etwa stellt sich das erste Werden der Christenkunst dar, wenn man die Denkmäler ohne vorgefaßte Meinung betrachtet und mit Hilfe der gleichzeitigen Literatur zu verstehen sich bemüht. Da ist alles hell, nichts erfordert Hypothesen.

Nicht ebenso offen liegt die weitere Entwicklung; hier muß die Hypothese eintreten, wie sie von den vorliegenden Tatsachen an Hand gegeben wird [20]). In der mittleren Kaiserzeit, gegen Ende des 2. Jahrh., als die Gemeinden sich mit Bischof- und Priesterschaft, Opferkult und neutestamentlichem Kanon konstituiert hatten, um diese Zeit empfanden sie die von vermögenden Mitgliedern zur Verfügung gestellten, sehr verschieden gestalteten Hausräume als nicht mehr genügend und fingen an, eigene Kirchen zweckentsprechend zu bauen. Dieselben wurden, wie es auch bei öffentlichen Gebäuden Brauch war, im herrschenden Dekorationsstil ausgemalt. Wollte man in diesen Rahmen spezifisch christliche Figuren und Szenen setzen, so mußte zweierlei sie von denen der Gruftmalerei unterscheiden: bessere künstlerische Leistung und ein dem anderen Orte angepaßter Sinn. Zwar zielte auch die Kirchenkunst auf die himmlische Seligkeit durch den Erlöser, doch handelte es sich für sie nicht um einzelne gerade Verstorbene, sondern um alle Christen, um die Menschheit; das ging weit über die Grenzen des sepulkralen Gedankenkreises hinaus. Wenn wir nun seit Anfang des 3. Jahrhs. Gestalten solch umfassenderer Bedeutung in der Gruftmalerei erscheinen sehen, so müssen wir schließen, daß sie nicht in ihr entstanden, sondern aus der Kirchenkunst, wo ihr eigentlicher Platz war, entlehnt

---

[19]) Die Zeit des Ποιμήν des Hermas nach Harnack, Chronol. d. altchr. Lit. I 257—267. — Die Malereien zu Neapel bei V. Schultze, Die Katakomben von San Gennaro. Jena 1877, Taf. 4—7.

[20]) Das Material findet sich geordnet in meiner Studie »Der Herr der Seligkeit«, Marburg 1913 (S. 8 der »aufrufende Herr«), die Hypothese in dem Aufsatz »Die Anfänge der Kirchenmalerei« (Chr. Kunstblatt Sept. 1915).



wurden. Man versteht, sie hatten so gepackt, daß man sie auch in der Gruft nicht missen wollte, deren Ideenkreis sie immerhin mit einschlossen. So dürfen wir aus den neuen Gruftmalereien die uns verlorenen Kirchengemälde, zunächst Apsisgemälde, wieder erschließen.

An Stelle des sinnbildlichen Christus Hirt, wie wir ihn im Scheitel der Gruftdecken und Nischengräber fanden, sehen wir im Apsisgewölbe den himmlischen Christus in eigener Person, wie man sie sich dachte, und zwar in zwei Gestalten. Erste Schöpfung war der Herr mit kurzem Bart, stehend und mit großer Gebärde aufrufend zu seinem, die ewige Seligkeit verheißenden Evangelium (das hält er geöffnet in der Linken, der Rollenanfang hängt lose herab); aus der Apsiswölbung als dem himmlischen Paradiese schaut er auf die versammelte Gemeinde und darüber hinaus auf die Menschheit (danach die Gruftmalerei Wilpert Taf. 40, 2, v. Sybel, Herr d. Sel., Titelbild). Daneben schuf man noch einen bartlosen thronenden Herrn (die sogenannte *maiestas domini*); danach die Gruftgemälde Wilpert Taf. 49, 75. Auch hier hält Christus das Evangelium geöffnet, mithin einladend, im ersten Bilde mit beiden Händen weit offen vor sich hin, im andern die Endrollen in der Linken fächerförmig zusammengefaßt; da haben die Gruftmaler das Original mit Freiheit nachgebildet, mit größerer wohl der erste. Die zwei bedeutenden Gestalten, der aufrufende und der thronende himmlische Christus, bilden den Wurzelstock, aus dem der Stammbaum der Apsisgemälde erwachsen sollte [21]).

Die Einzelgestalt des Erlösers aber konnte den Raum der Halbkuppel allein nicht füllen. Vielleicht umrahmten ihn die zwei Paradiesesbäume, jene Ölbäume, zwischen denen der Christus Hirt zu stehen pflegt; der reichlich gebotene Raum aber lud zu breiterer Darstellung ein. So führte man die Apostel ein und setzte den thronenden Herrn in den Halbkreis der zwölf, ähnlich wie unten in der Apsis der Bischof im Halbkreis der Presbyter saß; differenziert wurden die Apostel nicht. Nachbildungen finden sich im Coem. Petri et Marcellini (die erste wohl noch vor Decius entstanden); im engen Raum des Deckenscheitels fanden nur acht (bzw. sechs) Apostel Platz [22]). In Diokletians Zeit aber wurde in Domitilla die Gruppe in eine aus dem anstehenden Tuff gehauene Halbkuppel gemalt, mit andern Worten: die Kirchenapsis wurde mitsamt dem sie schmückenden Gemälde in der Gruft nachgebildet; einigen Aposteln sind hier Bärte gegeben (Wilpert Taf. 126). Es bedarf keines Beweises, daß die vorgenannten Kompositionen, sowohl die Einzelgestalten wie das himmlische Kollegium, von den stadtrömischen Gruftmalern den Apsisgemälden stadtrömischer Kirchen nachgeschaffen worden sind.

In der Flavierzeit war es gewesen, da hatte Clemens, ein Römer vom alten Schlag, in dem von ihm verfaßten weltgeschichtlichen Schreiben der römischen

---

[21]) Herr d. Seligk. z. E.

[22]) Wilpert, Zyklus christol. Gemälde 1891, Taf. 1—4; Malereien Taf. 96.

Gemeinde an die korinthische auf den Schild der römischen Gemeinde ihre vornehmsten Heroen Paulus und Petrus geheftet und das Paar zugleich in die Literatur eingeführt; den Petrus nannte er zuerst, gab aber dem Doctor mundi die größere Ehre [23]. Jetzt nun, in der Zeit nach Gallienus (genauere Bestimmung bleibt vorbehalten), als mit den andern Gemeinden auch die römische hochstieg, da führte sie ihre Apostelfürsten in die Kunst ein und stellte sie in einem Apsisgemälde zu dem »aufrufenden Herrn«, den Paulus auf dem ehrenvolleren Platz zur Rechten des Herrn, den Petrus zu seiner Linken [24]. Die Dreifigurengruppe spricht das Selbstbewußtsein der römischen Gemeinde aus, im Episkopium wird sie erdacht sein; daß sie in Antiochien geschaffen wäre, ist ausgeschlossen [25].

Damit verlassen wir die Malerei, um unsere Frage nach dem ersten Werden an die Sarkophage zu richten. Die Anfänge entwickelten sich ähnlich wie bei der Malerei, nur später, erst in der mittleren Kaiserzeit (die in die Wandnischen der ersten Grabkammern gestellten Sarkophage können nicht spezifisch christliches Werk gewesen sein). Die Wanne von Via Salaria wollte Marucchi in das 3., vielleicht 2. Jahrh. setzen; durch Vergleichung mit dem in das Jahrzehnt 161—170 zu datierenden Sarkophag des C. Junius Euhodus konnte ich sie bestimmt der Zeit Marc Aurels zuweisen und damit der Chronologie der christlichen Sarkophage einen festen Ausgangspunkt geben (Chr. Ant. II 173, Abb. 1, 2). Der Sarg gehört zu der in den Sammlungen Roms reich vertretenen Klasse der Sarkophage mit Familienszenen, insbesondere zu denen mit Lesenden oder Vorlesenden, Musen sind öfter gegenwärtig; die Gebildeten ließen sich in ihrer musischen Beschäftigung verewigen (die musische im antiken Sinne schließt die wissenschaftliche ein), wie die Generäle in ihren Kriegstaten, die Industriellen in ihrem Gewerbe [26]. Die Christianisierung besteht zunächst darin, daß die Szene aus dem Hause in das himmlische Paradies verlegt wird, die gelesene Schrift aber als das Evangelium verstanden sein will; ferner treten spezifisch christliche Typen in und neben die Familien- und Leseszenen, vor allem eine Ad-

[23]) Die Kirchenväter übernahmen die Wortfolge Petrus Paulus, ließen aber die Elogien fallen, wodurch das Rangverhältnis der Apostel auf den Kopf gestellt wurde. Dem folgt mit anderen Wulff.

[24]) Die zwei Apostel wurden danach mit den zwölf der Art verschmolzen, daß sie die Plätze zunächst dem Herrn erhielten, Paulus wieder den zur Rechten (so erklärt sich das Auffällige, den Paulus unter den Zwölfen zu finden). In einer der römischen Kirchenapsiden wurden die Apostelfürsten schärfer hervorgehoben, nur sie saßen, die zehn andern mußten hinter ihnen stehen (danach das Gruftgemälde Wilpert Taf. 193; die Richtung der über dem Raum angedeuteten Balkenlage könnte vermuten lassen, vor der Apsis der fraglichen Kirche sei ein Querhaus gewesen, wie in S. Peter). Welche Anstalten dann die Hüter des Petrusgrabes trafen, um ihrem Heros den höheren Rang zuzuschieben, und wie im 11. Jahrh. ein Petrus Damiani die größere Auffassung des Clemens wieder geltend machte, das kann man in meiner o. a. Studie 25—33 »Ein Rangstreit« nachlesen.

[25]) Wulff I 114 tritt für Antiochia ein. Demzuliebe hält er auch an der vermeintlichen »Gesetzesübergabe an Petrus« fest. Sie ist abgetan (Theod. Birt, Die Buchrolle in der Kunst 185, 322f.; v. Sybel, Herr d. Sel. 19—24; Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1914, 266, 4).

[26]) Die Sarkophagklasse wird im ersten Band von Karl Roberts Antiken Sarkophagreliefs veröffentlicht werden; einstweilen vgl. Chr. Ant. II 87—91.



orantin und der Christus Hirt. Die für die Enden herkömmlichen Tiergruppen, Raubtier ein Huf- oder Klauentier zerreißend, verchristlicht unsere Wanne in je ein ruhendes Schaf. Sie ist aber nicht allein unser ältester, sondern auch der bestkomponierte chr. Sarkophag, vielmehr einer der ganz seltenen, bei deren Reliefs man von Komposition überhaupt reden kann; er ist auch der bestausgeführte, kurz immer noch ein wertvolles Stück antiker Skulptur. In seiner Beseelung durch ausdrucksvolle Wendungen und Gebärden ist es ein ferner Nachklang des ergreifenden Orpheusreliefs [27]). Eine Gruppe verwandter Sarkophage gehört bereits dem 3. Jahrh. an, die Wanne aus S. Maria antiqua, ein Kindersarg in Ravenna, der Sarkophag von La Gayole [28]). Sie wiederholen dieselben Typen (einmal kommt statt der Adorantin das Ursprünglichere vor, die auf den Ellbogen sich stützende Muse, hier natürlich als Angehörige gemeint) und fügen noch ein paar hinzu, alles in geringerer Kunst.

Ob diese Familien- und Leseszenen ursprünglich in Rom oder sonstwo erfunden sind, kommt für die Entstehungsgeschichte der chr. Sarkophagreliefs gar nicht in Frage; es genügt, zu wissen, daß sie den stadtrömischen Bildhauern in der Hand saßen und nur nötig hatten, den chr. Vorstellungen angepaßt zu werden. Wulff jedoch, um unsere Sarkophage als alexandrinische Arbeiten oder als Nachahmungen von solchen wahrscheinlich zu machen, nimmt den »Leser« für Alexandria in Anspruch. Zwar erkennt er an, daß der Leser ursprünglich und so in Rom einen Verstorbenen meinte; doch sei »durch Umdeutung seiner Gestalt« »augenscheinlich« der Typus des »göttlichen Pädagogen« (nach Klemens von Alexandria) in die chr. Sarkophagreliefs von Ravenna und La Gayole eingeführt worden (I 101). Gesetzt nun, ein Alexandriner hätte wirklich den Typus des lesenden Verstorbenen in den göttlichen Pädagogen umgedeutet (was nie geschah), würde dadurch der Typus als alexandrinisch erwiesen?

Eine Sonderstellung nimmt das verlorene, aber unschwer herzustellende Urbild zweier römischer Sarkophagreliefs ein. Unter hohem Luftraum zeigte es eine hellenistische See- und Küstenlandschaft mit entwickelter Staffage als Schauplatz der Jonaslegende. Die Kopie Lateran Nr. 119 setzt in die Wellen noch den Noah in der *arca*, nun im Profil, in den Luftraum aber einen ganzen Bilderfries späterer Typik. Der Kindersarg von Porta Angelica (in Kopenhagen) hat im Luftraum zwei gewiß echte Sturmgötter bewahrt; in die unteren Ecken setzt er statt der ursprünglichen Fischergruppen zweimal den Christus Hirt [29]). Das Urbild war also ein richtiges »hellenistisches Reliefbild«. Aber alexandrinisch? Klassische Archäologen haben

---

27) In meiner Weltgesch. d. Kunst im Alt.² 214 Abb.

28) Chr. Ant. II 173 Abb. 3, 4 und S. 196, 207. Gleichzeitig behandelte Dütschke, Rav. Studien, 1909, 143ff. mit Abb. 51 ff. die ganze Gruppe. Vgl. Wulff I 100 ff. mit Abb. 80—83, Taf. 5, 1. Auf den Kindersarg wurde ein für den Sarkophag eines Familienhauptes erdachter Typenkomplex handwerksmäßig übertragen; man war damit zufrieden, waren doch so dem Kinde seine Angehörigen beigegeben.

29) Chr. Ant. II 174 Abb. 5, 6; Wulff I 104 Taf. 5, 2.



darüber gestritten, ob die Reliefbilder alexandrinisch, kleinasiatisch oder römisch seien; wahrscheinlich hatten alle Parteien recht, nämlich in dem, was eine jede belegen konnte. Die Jonassarkophage, Original und Nachbildungen, Rom abzustreiten, haben wir keinen Anlaß. Soviel von den Anfängen der christlichen Sarkophagskulptur.

Auf die Anfänge der chr. Baukunst einzugehen muß ich mir versagen; sonst müßte ich mich zuvor mit Kohl und Watzingers Synagogenwerk auseinandersetzen, was aus dem Rahmen dieses Aufsatzes fallen würde. Ich schließe: Das erste Werden christlicher Malereien belauschen wir in Rom und in Neapel, dasjenige der christlichen Skulptur nur in Rom; das der christlichen Baukunst — und darin geht Wulff mit mir überein — belauschen wir tatsächlich nirgends. Vom Werden christlicher Kunst im Osten aber wissen wir weder Ja noch Nein.

DÜRERS KUPFERSTICH „DIE VIER HEXEN".

VON

EDMUND SCHILLING.

Mit 6 Abbildungen.

Betrachtet man den Stich »Die vier Hexen« (B. 75) (Abb. 1) in der Folge der graphischen Leistungen des jungen Dürer[1]), so stellt er sich in energischen Gegensatz zu dem bisher Geleisteten in Formanschauung und Technik. Zeigte schon der um 1496 datierbare Stich [2]) der »Wunderbaren Sau von Landser« (B. 95) kraftvolle, fast holzschnittartige Wirkung, so bleibt er dabei durchsichtig in der Stichelführung. Bei den Hexen — auch sie sind mit energischem Zuge in die Platte gegraben — ist entschieden ein Nichtschritthalten des technischen Ausdrucksvermögens mit dem starken Anwachsen künstlerischer Vorstellungen festzustellen. Man betrachte Beinkontur und Binnenzeichnung der im Hintergrund stehenden Frau. Die Strichlagen sind hart, unsicher, von geringer formbildender Kraft, der Außenkontur steif, ohne weiche, rundende Modellierung.

Mit dem 1497 datierten Kupferstich wird stets die Zeichnung des 1496 entstandenen Frauenbades genannt (L. 101 Bremen). Dürer zeigt hier, wie so oft in seinen Jugendarbeiten, daß er freier und sicherer in der Zeichnung zu gestalten weiß als im Stich. Dies liegt gewiß an der leichteren Handhabung der Feder, die mit

[1]) J. R. Koehler, A chronological Catalogue of the engravings .... of A. Dürer, New York 1897.

[2]) E. Major, Dürers Kupferstich »Die wunderbare Sau von Landser« im Elsaß. Monatshefte f. Kunstwiss. 1913, p. 327.

weniger erschöpfender Klarheit in das Letzte der Form einzudringen braucht als der Stichel 3).

Doch die Bremer Zeichnung, die man immer in keinem engeren Verhältnis zu dem Hexenstich sah, als daß sie das gleiche Thema der weiblichen Akte behandle, zeigt in Wahrheit bei genauer Untersuchung stärkere innere Verwandtschaft. Nicht

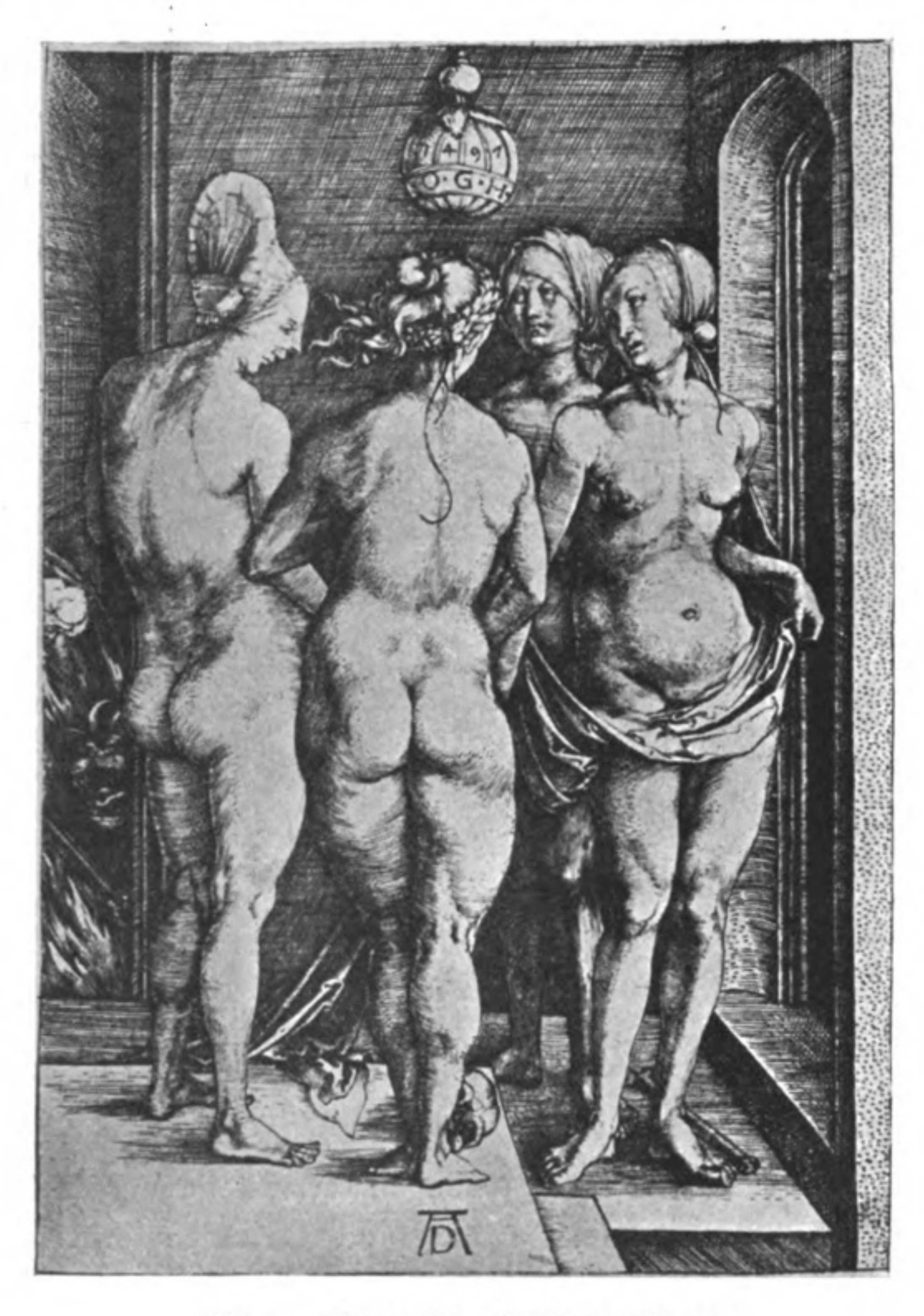


Abb. 1. Dürer: Die vier Hexen (B. 75).

nur das Thema der weiblichen Aktgruppe ist aufgegriffen, sondern Teile der Zeichnung sind direkt übernommen. Die sich waschende Frau (links in der Zeichnung) (Abb. 2) kehrt in der linken Hexe im Gegensinn wieder. Man vergleiche den Rückenkontur, das Motiv des an den Körper angezogenen Oberarmes, Kopfneigung, das Profil, Ansatz des Oberarmes in den Schulterpartien. Jetzt versteht man auch die Unförmig-

3) Vgl. Wölfflin, Die Kunst A. Dürers. München 1908 p. 111/112.

keit des Aktes im Stich. Dürer versucht, die Rückenansicht in eine Seitenansicht umzuformen, übernimmt aber getreulich das Motiv des in Frontansicht gegebenen Oberkörpers; nur gibt er zur Linken tiefere Schattenlagen. Die eigentliche Seitendrehung erfolgt erst in der Hüftgegend. So entsteht denn der gewaltige Leib der Frau, jenes Liniengewirr über dem Gesäß, das in der Zeichnung verständlich, im Stich ungeklärt bleibt. Ferner übernimmt Dürer das gestreckte Bein des Weibes; dabei passiert es ihm, daß er, trotz seines Bestrebens, es in Profilansicht zu bringen, im Anschluß an das Vorbild, die Kniekehle in Vorderansicht gibt. Im Knöchel erhält der Fuß eine gewaltsame Seitendrehung. — Es ist sonderlich zu beobachten, wie unfrei Dürer wird, wenn er sich an die Vorlage bindet. Das Beugemotiv des Rumpfes und Kopfes würde durch seine genaue Übernahme in die gestreckte Gestalt unerträglich wirken. Um sie aufzurichten, gebraucht Dürer ein Gewaltmittel. Er stülpt ihr die große Haube auf, die ihr die fehlende Vertikalbewegung geben soll.

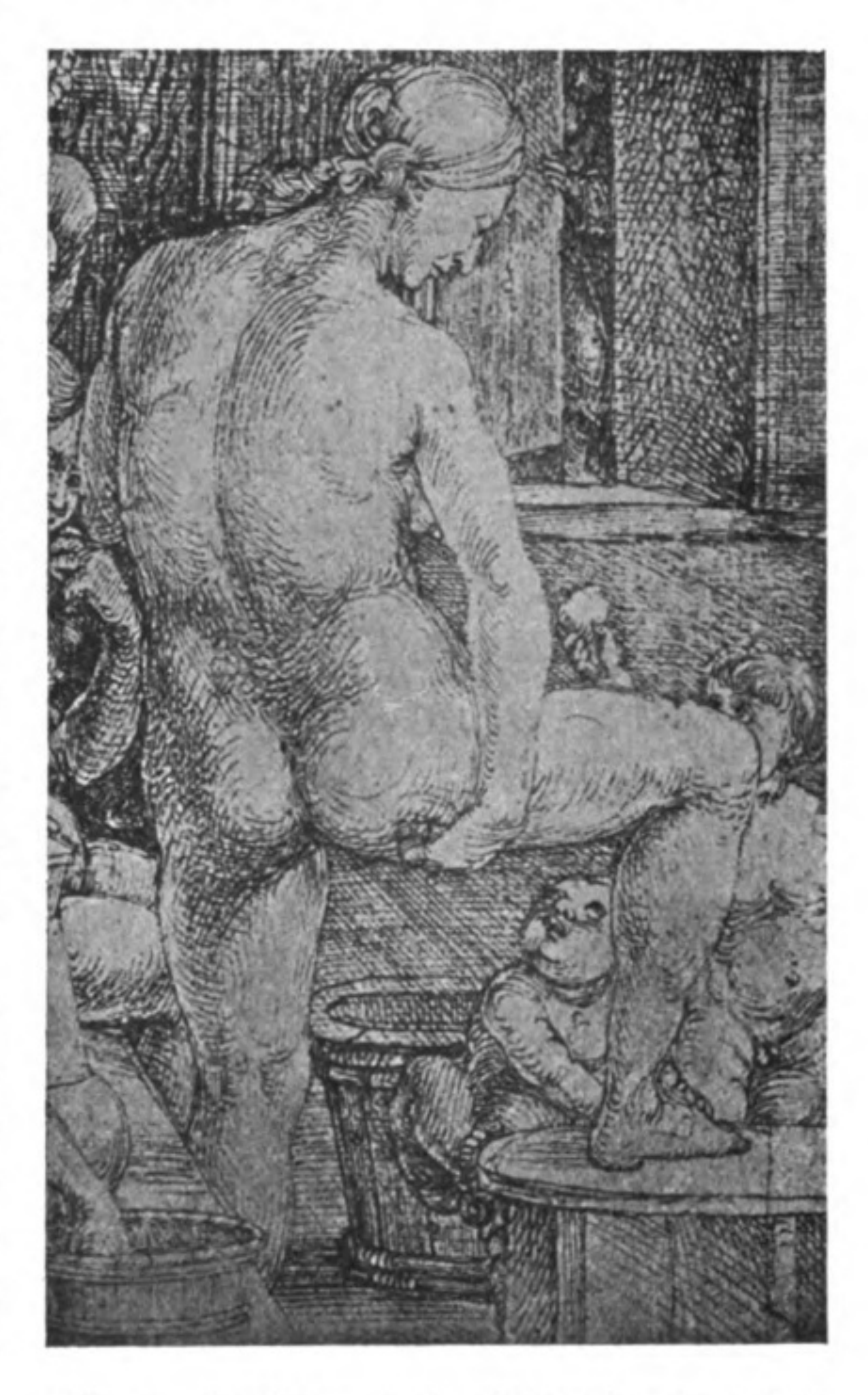


Abb. 2. Ausschnitt aus dem Dürerschen Frauenbad (L. 101). (Im Gegensinn des Originales.)

Nun ist im Stich eine weitere Figur aus der Zeichnung hinübergenommen. Die sitzende jugendliche Frau im Vordergrund (Abb. 3) ist zu der stehenden rechts im Stich verarbeitet, diesmal im gleichen Sinn. Wesentlich ist bei der Umsetzung: Dürer rückt die Lichtquelle auf die andere Seite, dem Lichteinfall im Stich entsprechend. Verändert wird der Kopf, stark italianisiert in Bewegung und Durchführung [4]). Sonst ist der Akt im wesentlichen vollkommen übernommen. Man vergleiche Stellung und Ansatz der Brüste, Betonung der Schlüsselbeine und der Linea alba, den Verlauf der Schraffuren am unteren Rande des Brustkorbes. Der Leib drängt im Stich stärker

[4]) Vgl. beispielsweise den Madonnenkopf auf dem Stich der Mantegnaschule B. 9 nach Mantegnas Anbetung der Hl. drei Könige in den Uffizien.

hervor, der gestreckten Körperstellung entsprechend. Leicht umgeformt ist der Körperkontur. Links rückt er weiter nach außen, wodurch der Armansatz verschoben wird und die Frau ein leicht buckliges Aussehen erhält. An der rechten Körperhälfte haben wir vom Hals hinab bis zum Becken die gleiche Linie wie in der Zeichnung; gerundeter nur sind die hochgezogenen Schultern. Der rechte ausgestreckte Arm, wie anmutig er in der Zeichnung wirkt, erscheint im Stich unerfreulich, der



Abb. 3. Ausschnitt aus dem Dürerschen Frauenbad (L. 101).

linke ist in seiner Bewegung anatomisch kaum denkbar. Der Oberarm entspricht der Zeichnung, während der Unterarm im Ellenbogengelenk gewaltsam nach vorwärts gedreht wird [5]).

Der Stich »Die vier Hexen« ist nun oft mit Jacopo de' Barbari in Zusammenhang

5) Eine Erklärung über die Herkunft des Rückenaktes im Hexenstich gibt die Zeichnung des Frauenbades nicht. Auch die Rückenfigur der antiken drei Grazien, deren Komposition bekanntlich in Dürers Stich anklingt — wenn auch das Schema der Anordnung: der Rückenakt zwischen zwei Akten in Frontansicht, durchbrochen ist —, zeigt so gut wie gar keine Verwandtschaft.

gebracht worden. Koehler[6]), Haendcke[7]) und nach ihm Weisbach[8]), auch Wölfflin[9]) stellen eine Verwendung des Barbarischen Stiches »Sieg und Ruhm« (Kristeller 26) (Abb. 4) fest. Die Gestalt des Sieges habe Dürer in dem Stich der vier Hexen übernommen. Sein Zusammenhang mit dem Frauenbad beweist, daß das Verhältnis in Wahrheit umgekehrt war [10]). Barbaris Stich ist eine spätere italianisierende Überarbeitung des Dürerschen [11]).

Gleichzeitig mit dem Hexenstich behandelt Dürer nochmals den Frauen-

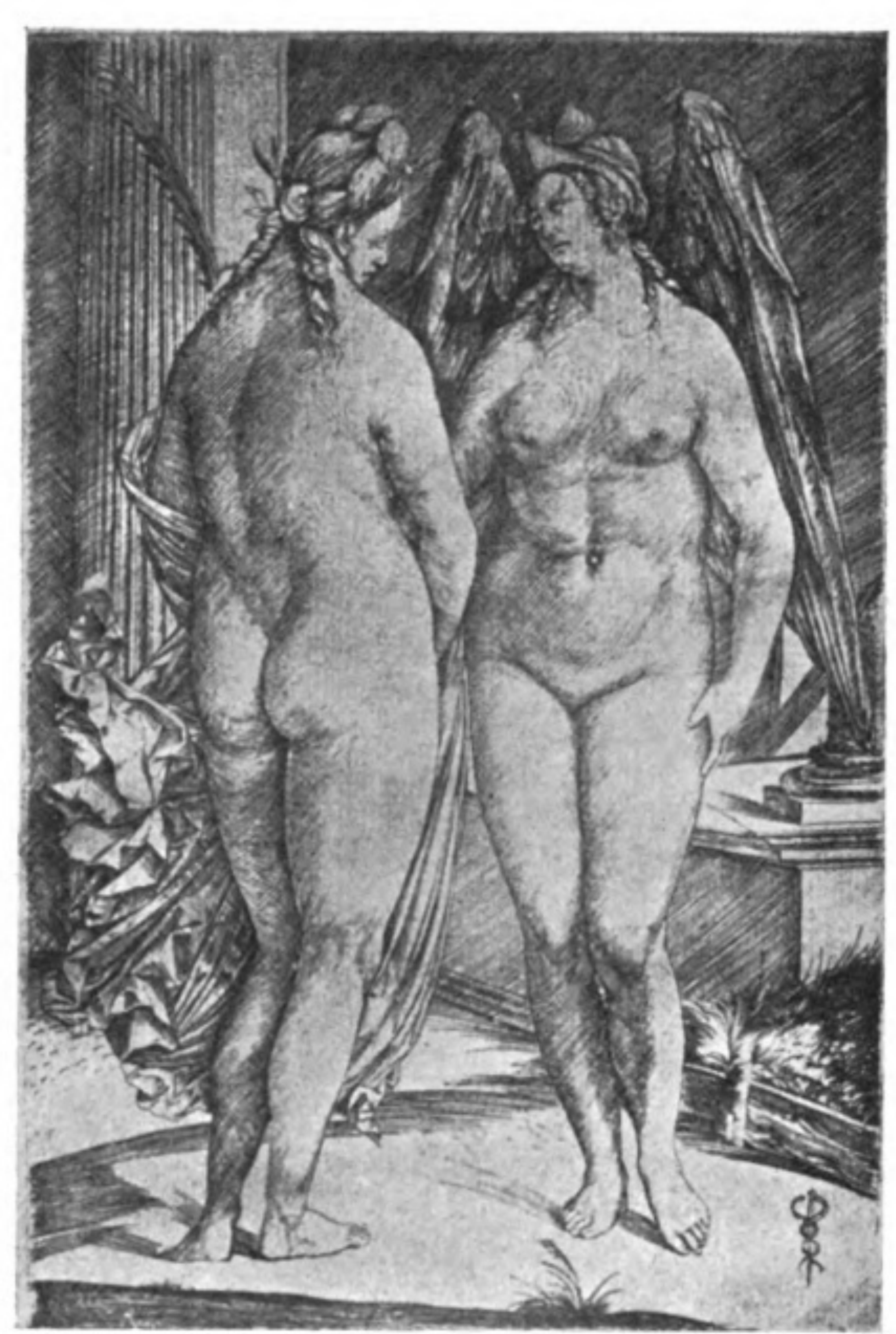


Abb. 4. Jacopo de' Barbari: Sieg und Ruhm (Kristeller 26).

[6]) A. a. O. Abschn. VIII, Nr. 14. An ihn schließt sich in der Besprechung des Kataloges v. Seidlitz an, Repert. f. Kunstwiss. XX, p. 390.

[7]) Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml. XIX, p. 162.

[8]) Der junge Dürer. Leipzig 1906, p. 45.

[9]) A. a. O. p. 365.

[10]) Schon L. Justi hielt (Repert. f. Kunstwiss. XXI, 1898 p. 367 Anm. 34) trotz der Gegenargumente Haendckes, an einer Beeinflussung Barbaris durch Dürer fest.

[11]) Da Kristeller (das Werk des Jacopo de' B., Internat. Chalkogr. Ges. 1896, p. 3) den Stich »Sieg und Ruhm« in Barbaris Frühzeit setzt, so wäre für seine Graphik ein Terminus post quem gewonnen. Ich glaube, der Stich ist nicht vor 1499 anzusetzen. Technisch schließt er sich an Arbeiten Dürers wie B. 71, B. 73, B. 76 an. Auch glaube ich nicht, daß Barbari in stecherischer Hinsicht auf Dürer eingewirkt hat, da eine solche äußere Beeinflussung die durchaus kontinuierliche Entwicklung der Dürerschen Graphik irgendwie hätte modifizieren müssen (vgl. L. Justi a. a. O. p. 439 ff.). Das, was Dürer von Barbari lernen konnte, war vielmehr eine ausgeglichenere Ponderation der menschlichen Gestalt; so ist das von Dürer übernommene Motiv in Barbaris »Sieg und Ruhm« im Sinne des antiken Stand- und Spielbeinschemas umgewandelt worden. Die Kenntnis dieses Schemas, welche in Dürers frühsten Werken nicht anzutreffen ist, möchte er Barbari verdanken. Es ist wohl zuerst in einer Gruppe von Proportionszeichnungen verwirklicht worden (Dresdener Skizzenbuch Taf. 74/75, L. 37/38, L. 225/226, Dresdener Skizzenbuch Taf. 70/71), die Panofsky (Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915) ins Jahr 1500 setzt und deren Standmotiv er bereits p. 95 Anm. 2 mit Barbari in Verbindung gebracht hat. Durch diese Beziehung scheint mir die fortschrittliche Ponderation dieser Figuren, an der Wölfflin, Monatshefte f. Kunstwiss., 1915 p. 254, Anstoß nimmt, hinreichend erklärt zu sein. Ich glaube in der Tat, daß man die ganze Gruppe um 1500 zu datieren hat. Denn (abgesehen von allem, was sonst noch dafür und dagegen sprechen mag) es bleibt die Stellung Dürers zu der Grundfrage seiner ganzen Figurenkonstruktion, ob die Konturlinie einer Menschengestalt »mit Zirkelen umzogen« werden kann. Diese Grundfrage wird durch die erwähnten Blätter bejaht, während sie durch die späten Eva-Zeichnungen L. 240/241, L. 239, L. 242, L. 476 bereits ebenso verneint wird, wie Dürer sie z. B. in der angedeuteten Stelle Lange u. Fuhse 346, 13 auch theoretisch verneint hat.

akt in Seitenstellung im »Kleinen Glück« (B. 78) (Abb. 5). Wir haben hier gewiß die Korrektur des Motivs von B. 75. Die ganze Bewegung, besonders die Beinstellung, ist glücklicher. Aber noch findet sich die gleiche gewaltsame Drehung in der Hüftgegend. Von dem Urbild im »Frauenbad« enthält der Stich eine anatomische Reminiszenz: jenen gewaltsamen Einschnitt in der Hüfte.



Abb. 5. Dürer: Das kleine Glück (B. 78).

Bei dieser Gelegenheit möchte ich nun eine in Verbindung mit dem Stich »Die vier Hexen« genannte Zeichnung behandeln: den Frauenakt der Uffizien [12]) (Abb. 6). Weisbach [13]) mit Harck [14]) und Thode [15]) erblicken in dieser Leistung eine Vorstudie zu den »vier Hexen«. Ihre Ansetzung ist entschieden zu früh. Man stelle einmal diese Venus unter die Gestalten des Frauenbades! Ephrussi [16]) setzt die Zeichnung um 1506/07, Wölfflin [17]) gegen 1504. Beide halten sie für Dürers Arbeit.

Ich möchte den von Wölfflin gewählten Zeitpunkt als frühestes Datum für den richtigen halten, die Zeichnung aber aus dem Werke Dürers streichen [18]). Eine frühe Arbeit können wir nicht vor uns haben. Man vergleiche die gerundeten Schulterformen, die geschmeidige Linienführung auf der Uffizienzeichnung mit den hochgezogenen knochigen Schultern und den schummerigen Federzügen auf der Zeichnung des Frauenbades. Wölfflin verweist mit Recht auf die für die damalige Zeit unmögliche Verkürzung der Füße. Wäre nun die Zeichnung von

[12]) Abb. bei Weisbach a. a. O. p. 15, a. a. O. Wölfflin p. 140. Disegni Della R. Galleria degli Uffizi, Firenze 1915, III, 3 no. 11.

[13]) A. a. O. p. 44.

[14]) Mitteil. d. Inst. f. Österr. Geschichtsforsch. 1880 p. 600.

[15]) Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml. III p. 114.

[16]) Albert Dürer et ses dessins. Paris 1882, p. 142 Anm. 1.

[17]) A. a. O p. 139.

[18]) Auch Friedländer, in der Publikation der Uffizienzeichnungen (a. a. O.), stellt sie als Dürers Arbeit in Frage.

Dürer, so müßte sie im neuen Jahrhundert entstanden sein. Darauf deutet außer der Schulterform (vgl. Eva B. 1) der Schlagschatten, der über das linke Bein fällt. Er hat keine formbildende Funktion. Er besteht aus Parallellagen, die über die darunter befindlichen Formen hinweggleiten. Diese Eigentümlichkeit finden wir zuerst in Dürers Graphik auf dem »Adam- und Eva-Stich« (B. 1). Nun aber durchsetzt Dürer seine durchmodellierten Aktzeichnungen auf der Stufe des Uffizienblattes in den Schattenlagen mit einer Menge kleiner Häkchen (vgl. L. 476, L. 173) [19]. Ferner betrachte man



Abb. 6. Hans von Kulmbach: Veritas. Florenz, Uffizien. (Nach Weisbach, Der junge Dürer.)

das kraftlose Armmotiv, den mit geringem Leben gezeichneten Mantelkontur. Ich glaube also, da der Frauenakt nicht um 1504 entstandenen Arbeiten Dürers anzureihen ist, mich der Meinung derer anschließen zu müssen, welche in der Uffizienzeichnung eine Arbeit Kulmbachs sehen [20]. Sie zeigt durchaus seine elegante, dabei nicht tiefgehende Art. Zu ihm stimmen die überlangen Gliedmaßen der Frau, das kraftlose weiche Handmotiv, die langsträhnige, etwas temperamentlose Linienfülle und das Unvermögen, Faltenbrüche und Faltenaugen durchzuformen.

[19]) Zeichnungen, welche dieses Charakteristikum nicht aufweisen, wie Blätter im Dresdener Skizzenbuch (Bruck Tafel 55 oder 92), sind flüchtig angelegte Zeichnungen und doch in ihrer Fassung kraftvoller als die Uffizienzeichnung.

[20]) Auf Kulmbach verweist schon v. Seidlitz, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml. XXVIII 1907 p. 8 Anmerkung 1.

EIN BEITRAG ZUR KRAFT- UND STOSS-FORSCHUNG.

DIE IMHOFFSCHE WAPPENFIGUR. — DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS. — DIE MADONNA AN DER TETZEL-KAPELLE.

VON

BERTHOLD DAUN.

Mit 14 Abbildungen.

Die Imhoffsche Wappenfigur Adam Krafts [1]), deren Verbleib seit mehreren Jahrzehnten unbekannt war [2]), ist jetzt im Kunsthandel wieder aufgetaucht und vom Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin erworben worden (Abb. 1). Demmler hat sie soeben in den Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen publiziert [3]). Die Echtheit dieser guten Kraftschen Sandsteinstatue erscheint mir als zweifellos, und sie ist auf alle Fälle eine schöne Bereicherung der deutschen mittelalterlichen Skulpturensammlung im Berliner Museum, um so mehr, als bis heute eine andere öffentliche Sammlung außer Nürnberg kein Stück Kraftscher Kunst aufzuweisen hat.

Allein im allgemeinen hat man eine andere Vorstellung von Krafts Gewandfiguren der Rundplastik. Die schöne Maria vorn rechts am Gehäuse des Lorenzer Tabernakels in ihrer schweren, bauschigen Gewandung (Abb. 2) ließe sich kaum mit der Wappenfigur wegen der völlig verschiedenen straffen Faltengebung vergleichen. Sie hat tatsächlich zunächst etwas für Kraftsche Art Fremdartiges, jedoch nur scheinbar. Dieser Eindruck aber wird verstärkt durch die Gegenüberstellung der Madonna vom Landauer Grabmal, die Demmler als Beweis für die Zuweisung der Wappenfigur an Kraft zu verwerten sucht. Zur Überzeugung kann dieser nicht glücklich gewählte Vergleich keineswegs zwingen, denn die Landauersche Maria ist von der Wappenfigur stilistisch zu sehr getrennt. Auch läßt sich diese Neuerwerbung in die Gruppen der Madonna auf den Epitaphien Rebeck und Pergenstörffer sowie

[1]) Auf Grund der von mir veröffentlichten Quittung Krafts über den Lohn für das Sakramentshaus mit eigenhändiger Unterschrift (Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, 1897, S. 34/35) schreibe ich jetzt Kraft mit einem f. (Vgl. E. Mummenhoff, A. Krafft oder Kraft?, Mitt. der Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, XIV, 1900, S. 258—260.)

[2]) Kenntnis von der verschollenen Figur erhielt ich 1895 von Herrn Wilhelm Freiherr von Imhoff, der sie auch schon nicht mehr kannte. Einige Zeit scheint sie sich in der Frankfurter Sammlung Milani befunden zu haben, aber vor der Auktion der Sammlung, deren Katalog von 1883 sie nicht enthält, wieder veräußert gewesen zu sein. 1895 konnte ich in Frankfurt nur erfahren, daß sie vielleicht nach Paris verkauft worden sei, was mit Freiherr von Imhoffs Mitteilung: durch Antiquar Geuder nach Paris verkauft, übereinstimmt. (Vgl. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, 1897, S. 93, Anm. 3.)

[3]) XXXVI. Jahrg., 1914, Nr. 3. Die vorliegende Abhandlung wurde bereits im Dezember 1914 von mir geschrieben. Auch Demmler verweist auf den Vermerk auf einer alten Photographie im Imhoffschen Besitz: »Figur vor der Treppe des Imhoffschen Hauses, durch Antiquar Geuder nach Paris verkauft« (S. 49). Die Größe der aus körnigem, gelblichgrauem Sandstein gemeißelten Figur beträgt 46 cm.



auf dem Relief der Anbetung des Kindes im Hofe des Hauses Adlerstraße 21 nicht ohne weiteres einordnen. Durchweg ist die Gewandung zu verschieden im Vergleich zur Wappenfigur.

Es gibt jedoch Figuren von Adam Kraft, deren Vergleich jeden Zweifel über



Abb. 1. Adam Kraft, Die Imhoffsche Wappenfigur im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Kraft als Meister der Wappenfigur beseitigt. Daß sie nicht gleich klar vor unsere Augen treten und Demmler von ihnen keine Notiz nimmt, hat wohl seinen Grund darin, daß man ihnen wegen des hohen Standortes zu wenig Beachtung schenkt. Es sind dies die Engel mit den Marterwerkzeugen am Sakramentshäuschen in St. Lorenz (Abb. 3) und in der Dorfkirche zu Kalchreuth (Abb. 4). Diese

Figuren lassen zugleich eine nähere Datierung der Imhoffschen Wappenfigur zu — wegen des ganz ähnlichen straffen Fallens der Gewandung.

Wie die Gedenktafel mit der Erdrosselung der h. Beatrix [4]), den beiden Wappen der Imhoffs und Muffels nach zu schließen, eine Stiftung Hans Imhoffs d. J., des Sohnes des Hans Imhoff d. Ä., der das Lorenzer Sakramentshäuschen errichten ließ, war, (Abb. 5) so ist auch für diesen Hans Imhoff d. J. die Wappenfigur, vermutlich als Treppenschmuck, verfertigt, weil sie genau dieselben Wappen in der gleichen Verteilung, rechts das Imhoffsche, links das Muffelsche, trägt [5]).



Abb. 2. Adam Kraft, Maria am Gehäuse des Lorenzer Tabernakels.

Jedoch stilistisch sind die beiden Werke verschieden; das Beatrix-Relief weist die malerische gebrochene Gewandbehandlung aus der Zeit des Schreyerschen Grabmals (1490—1492) auf, die Wappenfigur fällt mit den Arbeiten am Lorenzer Sakramentshäuschen zusammen [6]).

Das älteste uns bekannte, aber künstlerisch bereits vollendete Werk Krafts scheinen die sieben Stationen zu sein. Ende der achtziger Jahre wird ihre Aufstellung begonnen worden sein, wie eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll [7]).

Eine viel spätere Datierung um 1506 suchte Hauptprediger Christian Geyer in einem umfangreichen Aufsatz [8]) zu finden; aber leider erweist sich ein Teil seiner Folgerungen aus der von ihm nachdrücklich betonten »Erforschung der Dokumente«, so wahrscheinlich sie zunächst sein möchten, als verfehlt. Auch Dorothea Stern glaubte in ihrer jüngst er-

---

[4]) Das Werk habe ich 1895 als Arbeit Adam Krafts erkannt. (Vgl. A. Krafft ... 1897, S. 95.)

[5]) Hans Imhoff d. J. verheiratete sich 1486 mit Katharina Muffel von Eschenau, der Tochter Gabriel Muffels. Demnach können Gedenktafel und Wappenfigur vor 1486 nicht entstanden sein. Die Gedenktafel rückte ich in die Zeit des Schreyerschen Grabmals (1490—1492).

[6]) Auch Peter Imhoff, der Halbbruder Hans Imhoffs d. Ä., ließ von A. Kraft laut Urkunde vom 25. August 1505 die steinerne Treppe seiner Behausung und andere Arbeit ausführen. Mit diesen späteren Arbeiten hat die Wappenfigur nichts zu tun, obwohl sie vermutlich auch als Treppenschmuck diente.

[7]) So Lochner, der gründliche Kenner der Nürnberger Vergangenheit, der aber die Quelle leider nicht angibt. Nach Trechsel (Verneuertes Gedächtnis des Nürnberger Johannis-Kirch-Hofs, 1736, S. 159 f.) befand sich auf dem Johannisfriedhof ein angeblich von Adam Kraft verfertigtes Kreuzbild, das auf einer Metallplatte eine Inschrift und die Jahreszahl 1490 trug. Es ist möglich, daß Lochner an die vermeintliche Zusammengehörigkeit dieses Kreuzes zu den Stationen geglaubt und deshalb die Stationen 1490 datiert hat. Dieses Kreuz soll nach Geyer (Zur Gesch. d. A. Krafftschen Stationen, Rep. f. Kunstw. Bd. XXVIII, 1905, S. 496) ein anderes als das zum Kraftschen Kalvarienberg gehörende gewesen sein. Für die Bestimmung der Entstehungszeit der Stationen mag die Lochnersche Angabe zunächst unberücksichtigt bleiben.

[8]) Christian Geyer, Zur Gesch. der Adam Krafftschen Stationen, Repertorium f. Kunstw. Bd. XXVIII, 1905, S. 351—364 und 495—510; desgleichen in einem Vortrage: »Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen« im Verein f. Gesch. d. Stadt Nürnberg (vgl. Fränkischer Kurier, Nürnberg, 1. März 1905, Nr. 111).

schienenen Dissertation [9]), die Kraftschen Stationen auf Grund der Geyerschen Forschungen als Spätwerke in Übereinstimmung mit Neudörfer, der diese Werke im Zusammenhang mit dem Kalvarienberg und der Grablegung in der Holzschuher-Kapelle aufführt, umdatieren zu müssen. Nach Dorothea Sterns Meinung soll der Zyklus der sieben Stationen um 1504 begonnen sein, weil er in einer Urkunde vom Jahre 1505 erwähnt(?) wird, und im Jahre 1508, wie die Jahreszahl über der Grablegung angibt, vollendet gewesen sein. Da D. Stern sich hierin kritiklos den Geyerschen Behauptungen anschloß, ging sie in ihrer neuen Bearbeitung der Werke Krafts nach »stilgeschichtlichen Gesichtspunkten« von falschen Voraussetzungen aus, denn es ist keineswegs erwiesen, daß in jener Urkunde von 1505 die Kraftschen Stationen gemeint sind. Vielmehr steht fest, wie dargelegt werden soll, daß Krafts Stationen vor 1500 bestimmt vollendet waren!



Abb. 3. Adam Kraft, Engel am Sakramentshäuschen in St. Lorenz.

Geyer [10]) glaubte als Ergebnisse seiner Forschungen hinstellen zu können: »1. Die Sage, daß Martin Ketzel die Stationen gestiftet habe, entbehrt jeglichen geschichtlichen Kerns; 2. die Stationen und die Grablegung in der sogenannten Holzschuher-Kapelle gehören zusammen; 3. ihr Stifter ist Heinrich Marschalk von Rauheneck, der früher bereits in Bamberg ein ähnliches Werk hatte errichten lassen; 4. die Vollendungszeit ist annähernd das Jahr 1506.« Die erste Behauptung kann zutreffen, die zweite muß, wenn die Grablegung im Jahre 1508, wie die Jahreszahl in dem Wandnischengemälde angibt, eine der letzten Arbeiten aus Krafts Werkstatt ist, ebenso wie die dritte zweifelhaft bleiben [11]); die vierte und wichtigste Behauptung aber ist falsch.

---

9) Dorothea Stern, Adam Kraft (Teil I), Dissertation für die Freiburger Universität, Straßburg, 1916, S. 10.

10) Geyer, Repertorium f. Kunstw. Bd. XXVIII, S. 510.

11) Geyer behauptet, die Holzschuhersche Kapelle habe Peter Imhoff von Heinrich Marschalk zu Raueneck, der »solche Kapellen zu bauen angefangen«, übernommen und vollendet. Damit stimme überein die 1896 gefundene Nachricht in einem alten »Pietanzbuch«, daß die Kapelle 1513 von besagtem Marschalk

Die Angabe in der von mir veröffentlichten Vertragsurkunde vom 25. August 1505 mit Peter Imhoff [12]) »alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht wird« führte Geyer zu der Annahme, daß sie sich auf die Nürnberger Stationen beziehe [13]) und daß diese um 1506 zu datieren seien [14]). Dies widerlegen die Bamberger Stationen, denn sie hängen teilweise in Komposition und Motiven direkt von den Nürnberger Stationen ab und sind 1500 datiert! Demnach müssen die Stationen Krafts in Nürnberg vor 1500 vollendet gewesen sein. Das Umgekehrte, daß die Nürnberger Stationen

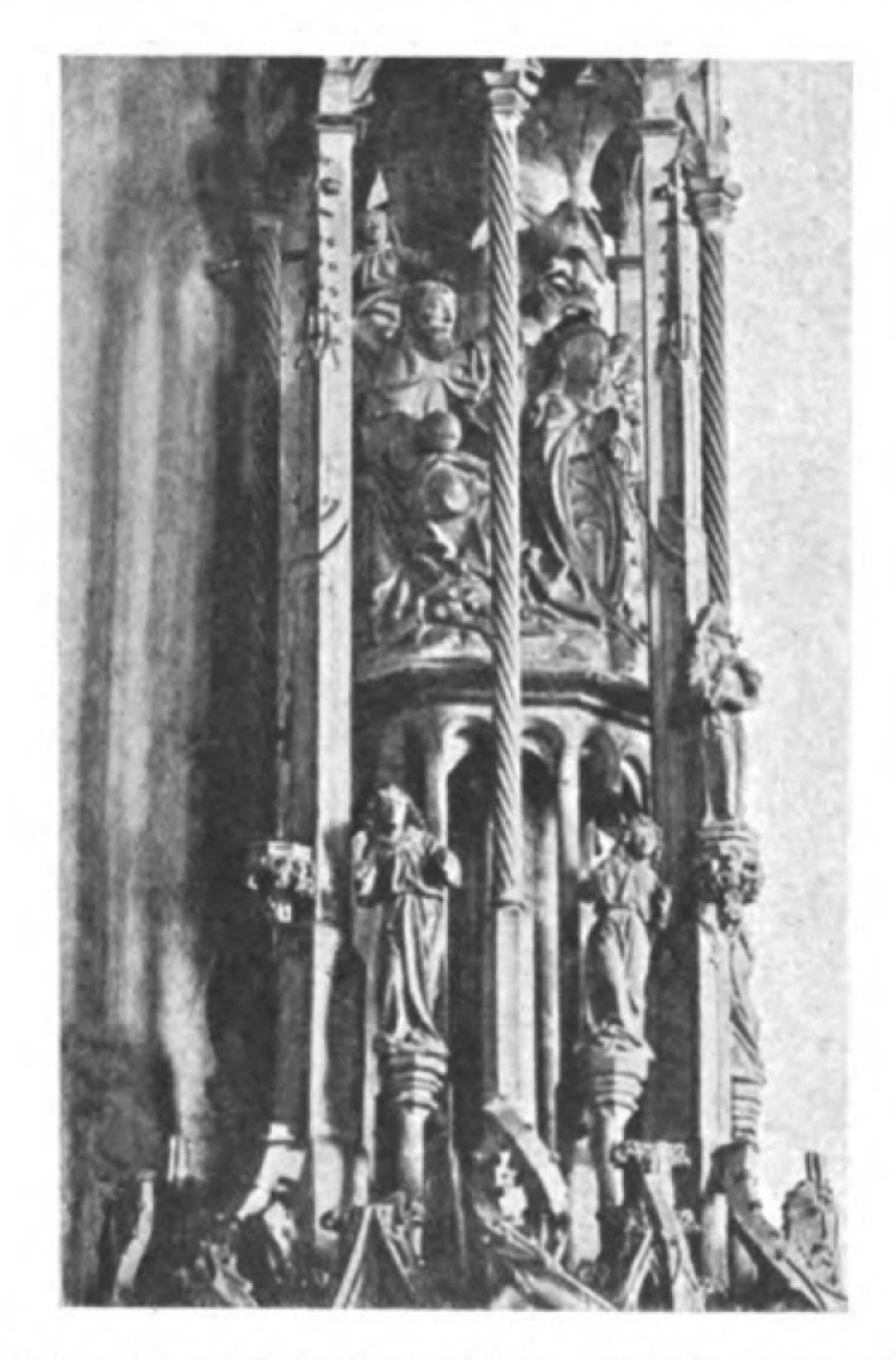


Abb. 4. Adam Kraft, Engel am Sakramentshäuschen zu Kalchreuth.

»von neuem« gebaut worden sei. (Das Gemälde hinter der Kraftschen Grablegung in der Kapelle trägt aber das Datum 1508!) Der Erbauer der Kapelle müsse auch die Stationen gestiftet haben (?).

[12]) Daun, Adam Krafft . . ., 1897, S. 79.

[13]) Übrigens hatte schon Philipp M. Halm in der Zeitschr. f. bild. Kunst X, 1899 S. 57, diese Angabe mit ebensowenig Glück auf die Bamberger Stationen bezogen, denn er hatte übersehen, daß das mittlere Kreuz der Bamberger Kreuzigungsgruppe das Datum 1500 trägt. Ein Werk, das die Inschrift 1500 trägt und von 1500 an urkundlich durch Meßstiftungen usw. bezeugt ist, kann nicht 1505 in Arbeit genommen sein (vgl. Geyer, Repertorium Bd. XXVIII, S. 508). Die Bamberger Stationen, die wegen der roheren Ausführung auf handwerksmäßige Hände hinweisen, können schon deshalb mit der Arbeit nicht identisch sein, die Kraft 1505 für Marschalk auszuführen hatte.

[14]) Als weiteren Beweis für seine späte Datierung führt Geyer die Kraftsche Kreuztragung in St. Sebald von 1506 (?) an, die übrigens im Vergleich zu den beglaubigten Werken Krafts recht handwerksmäßig ist. Das Relief ist nicht datiert, und es bleibt unerwiesen, ob die im Harsdörfschen Familienbuche erwähnte »Ausführung Christi« beim Zeughaus von 1506 damit wirklich identisch ist. Dem Stil nach weist sie mehr auf die Schreyersche Grablegung. (Heller setzt die früher beim Zeughausgraben und jetzt in St. Sebald befindliche Kreuztragung 1490!?)

erst nach den Bamberger schwächlichen Werken entstanden seien, ist, wie bewiesen werden soll, gänzlich ausgeschlossen.

Die Bamberger Stationen, die von Marschalk von Raueneck gestiftet sind [15]), lassen sich in zwei Gruppen teilen; die eine Gruppe enthält eine überraschend gleiche



Abb. 5. Adam Kraft, Erdrosselung der hl. Beatrix in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Komposition wie auf den Nürnberger Reliefs, die andere läßt bei viel lockerer Zusammenfügung der Gestalten eine von den Kraftschen Stationen verschiedene Komposition erkennen. Gleichen auf einigen Bamberger Reliefs ganze Figurengruppen auffällig den Kraftschen, nur mit dem Unterschiede, daß der Bamberger Bildhauer

[15]) Die Abbildungen siehe bei Halm (Zeitschr. f. bild. Kunst X, S. 58—63).



Stellung und Ausdrucksweise vergröbert hat, so lassen die übrigen Bamberger Reliefs eine noch handwerksmäßigere Auffassung, die oft bis zur Karikatur gesteigert ist, erkennen. Die erste Bamberger Station zeigt die größte Verschiedenheit von der ersten Nürnberger. Die dritte Bamberger Station ähnelt der zweiten in Nürnberg am meisten, auch die vierte Bamberger entspricht der schönen dritten Kraftschen Station, und selbst die Teilung der Gruppe des gepeinigten Heilands und der weinenden Frauen ist beidemal vorhanden; nur ist die Schmerzensäußerung, besonders bei den Frauen, so äußerlich und roh, daß bei einer solchen Unbeholfenheit in der Durchführung an einen Anteil der Kraftschen Werkstatt überhaupt nicht gedacht werden kann [16]. Die sechste Bamberger Station mit dem lang hingeschlagenen Heiland weist wieder größere Abweichungen von der sechsten Station Krafts auf, dafür aber haben einige Figuren karikierte Stellungen angenommen. Auf dem siebenten Bamberger Relief sind bis auf Johannes alle männlichen Gestalten ausgeschaltet, und eine kniende Frau mit erhobenen gefalteten Händen ist hinzugefügt. Ihr Gefühlsausdruck hält gar keinen Vergleich mit Krafts Gestalten aus. Die größte Ähnlichkeit besteht also zwischen der dritten Bamberger und der zweiten Krafts, zwischen der vierten in Bamberg und der dritten in Nürnberg. Man erkennt ganz deutlich, wo der Bamberger Bildhauer selbständige Figuren geschaffen hat, zeigt sich seine Unfähigkeit, wahre Gefühle und natürliche Stellungen zu geben; wo er dagegen Gruppen kopiert, vergröbert er. Daraus ergibt sich zweifellos, daß der Bamberger Bildner die Nürnberger Station sich zum Muster genommen und sie teilweise direkt kopiert hat.

Noch zwei andere untrügliche Merkmale beweisen mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit, daß die dritte Bamberger Station [17] nach der zweiten Adam Krafts kopiert ist (Abb. 6). Auf dem Nürnberger Relief hilft Simon dem Heiland das Kreuz tragen. Er wird von dem Schergen hinter ihm, der sanft die Hand auf seine Schulter gelegt hat, wie bittend dazu aufgefordert. Der Bamberger Bildner hat das Motiv, wie der Scherge die Hand auf die Schulter Simons gelegt hat, wiederholt, aber wie unverstanden! Mit der Rechten schlägt der Scherge auf Simon ein. Auch bei dem Knecht rechts vor Simon, der auf dem Kraftschen Relief ebenfalls Simon zum Tragen des Kreuzes anspornt, ist die Haltung des rechten Armes zum Stoß verändert. Damit ist der volle Beweis erbracht, daß der Bamberger Bildhauer die Nürnberger Station vor Augen gehabt hat, und da die Bamberger Stationen 1500 vollendet waren, müssen die Nürnberger Werke Krafts vor 1500 fertig gewesen sein [18]. Ich halte an der Annahme fest, daß Krafts Stationen die ältesten uns bekannten Werke des Meisters sind.

[16]) Halm gab die Bamberger Station für Kraftsche Werkstattsarbeiten aus. Dazu ist die Qualität zu gering.

[17]) Abbildung bei Halm, Fig. 3, S. 59.

[18]) Geyer, der die geringe Qualität der Bamberger Stationen zugibt, glaubt dennoch, daß die Nürnberger Stationen später entstanden seien. Man könne in der Kunstgeschichte Parallel-Erscheinungen finden. Auf S. 510 sagt Geyer: »Wenn wir den beiden aus der Werkstatt Peruginos hervorgegangenen Sposaliziobildern gegenübergestellt würden und wir sollten — ohne alle Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen — einfach aus



Krafts Stationen haben das Gepräge rein plastischer Auffassung, die sich übrigens durch alle Kraftschen Rundfiguren zieht. Die Gewandung der Gestalten besteht aus dicken, weich sich faltenden Stoffen, so daß keine harten Brüche und Ecken entstehen. Im Schreyerschen Grabmal, das urkundlich von 1490—1492 (innerhalb von 20 Monaten) gearbeitet ist, hat auffallenderweise die Vorliebe für malerische Gestaltung der Steinfläche die früheren Prinzipien der streng plastischen Figurenanordnung verdrängt und an Stelle der glatten Hinterfläche einen landschaftlichen Hintergrund, der zu aufdringlich und verwirrend wirkt, geschaffen. Aus eigenem Antrieb war Kraft auf diese malerische Art kaum verfallen, vielmehr geschah es auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber Mathias Landauer und Sebald Schreyer [19]). Die Gewandung der vor dem Sarkophag knienden Maria und die des unter dem Kreuze sinkenden Christus ist hart gebrochen. Die Falten sind scharfkantig. Zwischen Stationen und Schreyersches Grabmal ist aus stilistischen Gründen das Beatrix-Relief (Abb. 5) zu setzen [20]). Die kurzen, gedrungenen Gestalten, das Hineinkomponieren derselben wie in einen flachen Kasten verweisen auf die ersteren; der knittrige, etwas weniger scharfkantige Faltenwurf führt auf das Grabmal.

Ein Umschwung in der Reliefgestaltung tritt in dem Lorenzer Tabernakel auf, woran Kraft vom April 1493 bis Dezember 1495 gearbeitet hat [21]). Das im Schreyerschen Grabmal nachdrücklich dargelegte malerische Prinzip hat Kraft verlassen. Freilich sind in den drei Reliefs des Abschiedes Christi [22]), des Abendmahles und des Ölberges

ästhetischen Gründen urteilen, wie die beiden wohl zusammenhingen, würde vielleicht mancher Raffaels Arbeit als das Original und die weniger geschickte Werkstattswiederholung bezeichnen, und doch verhält es sich damit bekanntlich umgekehrt«. — Auf beiden Bildern kehren auch Motive, die unverstanden übernommen sind, nicht wieder! Die verständnislose Wiederkehr der oben aufgeführten Motive läßt gar keine andere Erklärung zu, als daß die Bamberger Werke von den Kraftschen Stationen abhängen. Und wie dargelegt, ist ja Geyers Beziehung der Urkunde von 1505 auf die Stationen rein hypothetisch. In jener Urkunde verpflichtet sich Adam Kraft am 25. August 1505, 100 fl. von seiner Schuld (310 fl.) an Peter Imhoff, dann 25 fl. jährlich abzutragen. Die Schuld wurde jedoch nicht beglichen, so daß nach Krafts Tode Peter Imhoff seine Ansprüche bei dessen Witwe Barbara geltend machte. Wären die Stationen die für Marschalk erwähnte Arbeit gewesen, hätte Kraft durch Bezahlung seinen Verpflichtungen nachkommen können. Ferner fallen in die Zeit von 1506—1508 die Arbeiten am Michaelschörlein (vgl. Geyer, Adam Krafft und das sogenannte Männleinlaufen, Repertorium f. Kunstw. XXIX, 1906, S. 351). Im Februar 1508 konnte Kraft diese Arbeiten Schwachheit halber nicht vollenden. Ein so großes Werk wie die Stationen hätte deshalb in der Zeit um 1506 schwerlich vollendet werden können. — Es sei noch darauf hingewiesen, daß Krafts Grablegung in der Holzschuher-Kapelle nicht datiert ist; die Jahreszahl 1508 befindet sich auf dem Wandnischen-Gemälde, das ja auch später bei der Erneuerung der Kapelle entstanden sein könnte.

[19]) Laut Urkunde vom 11. September 1490 war Kraft beauftragt, »die figur des gemels (Gemäldes) bei ihren begrebnussen zu Sant Sebald hinten am kor in steinwerk zu bringen«. Früher zierten also Gemälde das Grabmal.

[20]) Das karierte Muster auf dem Wams des Henkers kehrt auf dem Relief mit Josua und Kaleb wieder. Die alte Zuweisung dieses kleinen Reliefs an Kraft erscheint dadurch gerechtfertigt.

[21]) Am 4. Dezember 1495 erfolgte die Abrechnung und letzte Zahlung (vgl. Daun, A. Krafft, ..., S. 35). Die Zahl 1496 befindet sich über dem Gehäuse.

[22]) Abgebildet bei Daun, Peter Vischer und Adam Krafft, 1905, S. 110. Das Relief der St. Helena-Legende über dem westlichen Portal der Sebalduskirche, das D. Stern S. III im Inhaltsverzeichnis aufführt und sicherlich Kraft angehört, schließt sich der Art der Tabernakel-Reliefs an.



über dem Ziborium Landschaft und architektonischer Hintergrund nicht beseitigt, aber das Malerische ist entschieden der plastischen Auffassung, von der Kraft in den Stationen ausgegangen war, untergeordnet. Dadurch ist die Wirkung ruhiger als beim Schreyerschen Grabmal, und der Hintergrund mit Häusern und Bäumen beeinträchtigt das Hervortreten der Figuren fast gar nicht. Die flächenhafte Gewandung ist im Vergleich zu den harten Brüchen überraschend klar, besonders schön bei der Gruppe des Engelsgrußes am Ziborium (Abb. 2). Das weit gerundete Gefält enthält breite Bausche. Mit ähnlichen dicken Stoffen sind auch die acht Heiligenfiguren an dem gotischen durchbrochenen Geländer unten am Sakramentshäuschen bekleidet, ebenso die auf dem Rankenkranze stehenden Engelsfiguren über dem Ziborium, nur daß bei den meisten die Gewandung straff nach unten gezogen ist (Abb. 3). Die geradlinigen straffen Falten kehren ganz ähnlich bei den Engeln am Kalchreuther Tabernakel wieder (Abb. 4). Die Engelsfiguren sprechen den schlagenden Beweis für die Echtheit der Imhoffschen Wappenfigur aus.

Wären uns die Lorenzer Engel für die Vorstellung von Kraftscher Art nähergerückt, würde uns bei der Imhoffschen Wappenfigur die sehr einfach herabfallende Gewandung, die aus dicken Stoffen besteht und den Unterkörper mit den Füßen ganz verhüllt, weniger auffallen. Durch das vorgestellte Knie aber bekommt die Haltung der Figur Leben. Zwischen den Beinen ziehen sich straff zwei schmale, fast röhrenförmige Parallelfalten herab. Dieses Merkmal findet sich bei den Engeln am Lorenzer Tabernakel genau so, besonders bei dem, der in der erhobenen Linken die Nägel vom Kreuze hält (Abb. 3). Auch das nicht im geringsten idealisierte Antlitz mit der dicken Nase, dem breiten Munde und den gescheitelten, zur Seite glatt heruntergestrichenen Haaren bietet eine Parallele zu der »frisch aus dem Leben gegriffenen Menschlichkeit ohne Anflug von Idealisierung«, wie Demmler von der Wappenfigur sagen konnte. Recht große Ähnlichkeit in der straffen Faltengebung des Gewandes weist auch der den Dornenkranz haltende Engel am Kalchreuther Tabernakel auf (Abb. 4). Die Entstehungszeit dürfte demnach in der ersten Hälfte der neunziger Jahre anzunehmen sein, jedenfalls vor den Epitaphien Pergenstörffer, Rebeck und Landauer.

Das Pergenstörffersche Grabrelief[23]) tritt aus der Gruppe dieser Epitaphien wegen des Reliefcharakters heraus. Der Eindruck ist infolge der knittrigen Fältelung, bei der jedoch eckige Brüche vermieden sind, malerisch, wodurch die Wirkung des Feierlichen gesteigert ist. Der Reliefgrund ist glatt. Kraft schlug also einige Zeit nach Vollendung der bildmäßigen Reliefs am Lorenzer Tabernakel wieder eine andere Richtung ein. Das Epitaph Rebeck[24]) dagegen hält die Mitte zwischen Rund- und Reliefplastik. Ist die Gewandung auf der Pergenstörfferschen Krönung

[23]) 1498/99 für das Augustinerkloster gestiftet und jetzt in der Frauenkirche befindlich.

[24]) Früher im Kreuzgang der 1809 abgebrochenen Dominikanerkirche befindlich, heute ebenfalls in der Frauenkirche. Hans Rebeck als letzter seines Namens starb am St. Veitstag 1500. Um diese Zeit wird das Epitaph entstanden sein.



viel gebrochen und ohne breitere Faltenmotive, so ist sie hier, aus dicken, schweren Stoffen bestehend, breit behandelt. Trotz der vielleicht zu reichen Bausche bleiben aber die Motive klar. Diese Art der Gewandung, nur gemäßigter, kehrt in dem aus Rundfiguren bestehenden Landauer Grabmal [25]) wieder. Die drei Figuren Mariä, Gottesvaters und Christi thronen vor flachen Nischen, so daß der Reliefcharakter noch etwas bewahrt ist und von der rein plastischen Auffassung der Imhoffschen Wappenfigur gänzlich abweicht. Auch die Gruppe der musizierenden Engel unter Maria und die drei Engel zu Seiten Gottvaters und Christi würden für die Wappenfigur keinerlei Anhaltspunkte bieten können. Die Gegenüberstellung des Engels mit den Nägeln am Lorenzer Tabernakel mit der Imhoffschen Figur jedoch zeigt deutlich, daß aus beiden Statuen nur ein und dieselbe künstlerische Handschrift spricht.

Außen an der Südseite der Sebalduskirche zu Nürnberg befand sich früher vor der Restaurierung der Kirche ein stark beschädigtes Steinrelief, das die Auferwekkung des Lazarus darstellt und heute in der Bausammlung der Kirche aufbewahrt wird, nachdem es an der ursprünglichen Stelle durch eine Kopie mit Ergänzung der fehlenden oberen Teile ersetzt worden ist [26]) (Abb. 7). Die künstlerische Qualität scheint mir die Bekanntgabe des alten Steinwerkes im gegenwärtigen Zustande nach einer Photographie, die ich vor siebzehn Jahren aufnahm, zu rechtfertigen, um so mehr als trotz der ruinösen Beschädigung die Hand des Meisters sich nicht verleugnet und Friedrich Wilhelm Hoffmanns Zuweisung an Veit Stoß vollkommen verfehlt ist [27]).

Die Komposition der Auferweckung des Lazarus besteht aus neun Figuren, von denen einige leider sehr stark verstümmelt sind. Da der obere Teil des Steinreliefs abgeschlagen ist, fehlt von den drei hintersten Figuren der Oberkörper, von drei anderen sind die Köpfe abgestoßen. Die Köpfe der drei übrigen Figuren Christi, des Lazarus und der vor diesem knienden Frau haben sehr gelitten, am meisten das Antlitz Christi, das bis zur Unkenntlichkeit der Züge beschädigt ist. Zwei Rundsäulen, die einen Teil der Figuren überschnitten und die Reliefflàche in drei Teile teilten, sind abgebrochen. Zwischen den beiden Säulen wird der zum Leben erweckte Lazarus in aufrechter Stellung von einem Manne, dem der Kopf fehlt, gehalten. Dahinter ist der Rest einer Gewandfigur erkennbar. Dem Körper des Lazarus fehlt noch der Halt, die dürren Beine knicken ein. Eine kniende Frau bemüht

[25]) Früher im Kreuzgang der Ägidienkirche und nach dem Brande 1696 stark beschädigt in der vom Feuer verschont gebliebenen Tetzel-Kapelle aufgestellt. Die Anlehnung an Krafts Vorbilder ist gerechtfertigt.

[26]) Die Mitteilung verdanke ich Herrn Direktor Dr. Hampe in Nürnberg. Derselbe meint, daß Prof. Josef Schmitz, der Wiederhersteller der Kirche, heute in einem ähnlichen Falle einen Ergänzungsversuch nicht mehr vornehmen lassen würde.

[27]) Friedrich Wilhelm Hoffmann (Die Sebalduskirche in Nürnberg, 1912) bildete es in ziemlich kleinem Formate ab (Abb. 140 S. 209) und schrieb es auf S. 150 und 210 dem Veit Stoß zu! Loßnitzer (vgl. Anm. 32) erwähnt das Relief nicht.



Abb. 6. Adam Kraft, Zweite Station zu Nürnberg.



Abb. 7. Adam Kraft, Auferweckung des Lazarus in der Bausammlung der Sebalduskirche zu Nürnberg.

sich, von den Beinen des Lazarus das Gewand zu lösen. Links von der Säule steht Christus in gebeugter Beinstellung, beide Hände nach vorn erhoben. Eine Frau hinter ihm, die die Rechte wie beteuernd auf ihre Brust gelegt hat, berührt mit der Linken die Brust Christi. Hinter der Frau ist ein Mann sichtbar, dessen Oberkörper ganz fehlt. Auch er hat sich Christus zugewandt. Mit der linken Hand hat er die

Mantelseite erhoben. Rechts von der andern Säule, also auf dem rechten Drittel des Reliefs, steht auf dem Steindeckel vom Grabe ein uns den Rücken kehrender Mann. Rechts von diesem ist eine angelehnte Hacke sichtbar, dahinter der Rest einer Figur. Die Gestalten sind in verschiedenen Plänen angeordnet, so daß sich die vordersten wie Rundfiguren, die hintersten nur reliefartig, aber auch kräftig vom Hintergrunde abheben, wie bei Krafts Stationen.

Überhaupt weist der Stilcharakter des Steinwerkes so unverkennbar Zug für Zug auf Krafts Stationen, die, wie oben ausgeführt wurde [28]), die frühesten uns bekannten Werke des Meisters zu sein scheinen, daß auf weitere stilistische Beweisführung einzugehen eigentlich unnötig wäre, wenn nicht Fr. W. Hoffmann verkehrterweise Veit Stoß als Schöpfer ausgegeben hätte. Um aber jeden Zweifel über die Autorschaft Krafts zu bannen, sei wenigstens auf einige stilistische Merkmale verwiesen. Die runde Falte über dem rechten Knie bei Christus (Abb. 7) hat Meister Kraft ähnlich bei dem sinkenden Christus der zweiten Station (Abb. 6) und dem gesunkenen Heiland der dritten Station (Abb. 8) verwendet. Das Bewegungsmotiv, wie die Frau die Brust Christi berührt, läßt sich mit der Haltung der Hand des Landsknechtes, die auf die Schulter des Simon sanft gelegt ist, rechts auf der zweiten Station vergleichen (Abb. 6). Menschliche Rührung spricht beide Male aus diesen Gesten. Die uns den Rücken kehrende männliche Gestalt auf dem Lazarusrelief rechts trägt den ähnlichen Rock mit Parallelfalten wie der Scherge, der auf der Harsdörferschen Kreuztragung [29]) in St. Sebald zum Schlage ausholt. Für weitere Merkmale mögen die beigegebenen Abbildungen selber sprechen.



Abb. 8. Adam Kraft, Christus aus der dritten Station zu Nürnberg.

Wenn bis heute kein Grund entscheidend dagegen spricht, die Stationen als Frühwerke Krafts anzusetzen, so müssen wir auch die Entstehung des Lazarus-Reliefs in der Zeit der Stationen, also vor der Arbeit am Schreyerschen Grabmal, annehmen. Die Wirkung der Gestalten muß einst sehr lebendig gewesen sein, und zweifellos haben wir das interessante Fragment einer bedeutenden Schöpfung Krafts vor uns. Wie handwerksmäßig wirkt dagegen die Harsdörfersche Kreuztragung in der Sebalduskirche!

Eine frühere Vermutung wird zuweilen kritiklos übernommen und bekommt im Laufe der Jahre den Anschein der Gewißheit. Ihre Beseitigung stößt dann auf

[28]) Vgl. Seite 138 ff.

[29]) Vgl. Anmerkung 14. Abgebildet bei Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, Taf. X, 3.

Schwierigkeit. So wurde die steinerne Madonna außen an der Tetzel-Kapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg (Abb. 9) von der älteren Kraft-Forschung für ein Jugendwerk Adam Krafts ausgegeben, war man doch von dem Gedanken irregeleitet, alle Steinwerke von Qualität aus der damaligen Zeit müßten von Kraft herrühren. Vor neunzehn Jahren wies ich darauf hin, daß schon die Bezeichnung »Jugendwerk« eine Unsicherheit im Urteil und die Erkenntnis, daß die Tetzel-Madonna sich von Krafts Werken unterscheide, in sich schließt [30]). Wie sollte man sonst auch auf die Annahme »Jugendwerk« gekommen sein, da eigentliche Jugendwerke von Kraft über-



Abb. 10. Veit Stoß, Detail aus dem Bamberger Altarschrein.

haupt nicht bekannt sind und die Madonna undatiert ist. Aus dem Tetzel-Wappen an der Konsole geht nur hervor, daß sie von einem Gliede der Familie, die schon Ende des 14. Jahrhunderts die Tetzel-Kapelle an der alten Ägidienkirche hatte erbauen lassen [31]), gestiftet ist. Im Gegensatze zur früheren Annahme glaube ich nachweisen zu können, daß die Madonna erst nach Krafts Tode (1509) entstanden und ein recht gutes Werk des Veit Stoß aus dessen Spätzeit ist [32]).

30) Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, 1897, S. 91.

31) 1395 wurde die gotische Tetzel-Kapelle errichtet; sie blieb beim Brande (1696) der ursprünglich als romanische Basilika erbauten Ägidienkirche verschont.

32) Bisher ist die Tetzel-Madonna nirgends für Stoß in Anspruch genommen. Loßnitzer (Veit Stoß, Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben, 1912, S. 117, Anm. 369) behauptet, daß die »schöne« Madonna mit dem Tetzelwappen an der Tetzelkapelle der Ägidienkirche in entfernteren Beziehungen zu der Maria mit Kind im Vorrat des bayr. Nationalmuseums, der rechten Hälfte einer Sippendarstellung, steht. Eine Entscheidung über diese Münchner Madonna (Photographie Teufel, München, Nr. 4509) wagte Loßnitzer nicht.

Sichere Werke sind von andern zeitlich getrennten Arbeiten desselben Meisters wegen des Stilwandels zuweilen so verschieden voneinander, daß jegliche Verbindung fehlt. Tritt bei unbeglaubigten Werken die Kunstweise des betreffenden Meisters



Abb. 9. Veit Stoß, Tetzel-Madonna an der Tetzel-Kapelle zu Nürnberg.



Abb. 11. Veit Stoß, Madonna zu Glogau.

auch deutlich genug hervor, so ist doch der letzte überzeugende Beweis besonders dann schwierig, wenn äußere stilistische oder technische Merkmale fehlen. In solchem Falle braucht die Zuweisung noch nicht zu allgemeiner Anerkennung zu zwingen. Daraus erklärt sich das Schwanken der Forscher zwischen Schul- und Meisterwerk, ja die jüngere Kunstforschung neigt dazu, neue unbekannte Meister oder Schüler zu konstruieren.

Der allgemeine Stoß-Charakter tritt in der Tetzel-Madonna fraglos hervor; die etwas steife Kopfhaltung, aus der stolze Zurückhaltung spricht, ist für die Figuren des Veit Stoß typisch. Die stehende Johannisgestalt im Schrein des Krakauer Marienaltars, wenn auch in des Meisters früher Krakauer Zeit (1477—1486) entstanden, hält den Kopf ähnlich steif. Auch der Johannes von der heute in der Sebalduskirche befindlichen Kreuzesgruppe [33]) oder der kniende musizierende Engel im Bamberger Altarschrein (Abb. 10) könnte als Vergleich herangezogen werden. Ein ganz sicheres Merkmal, das auf dieselbe Schöpferhand weist, aber findet sich bei der Glogauer Madonna von 1505, einer Stiftung des Herzogs von Glogau Sigismund von Polen [34])



Abb. 12. Veit Stoß, Detail aus dem Bamberger Altarschrein.

(Abb. 11). Die Durchbildung der rechten Hand, die das Kind hält, entspricht ganz der Linken der Tetzel-Madonna. Beidemal kehren die Richtung in der Handhaltung, die drei zusammenlaufenden dünnen mittleren Finger und der seitwärts davon gestellte kleine Finger wieder. Das sind ganz untrügliche Zeichen, die denselben Meister

[33]) J. Schmitz, Denkmalspflege VI, 1904, S. 16, erkannte bei der letzten Kirchenrestauration, daß Maria und Johannes nicht ursprünglich zu dem 1520 für Nikolaus Wickel gefertigten Kruzifix des Hochaltars gehört haben und beide erst auf dem 1663 errichteten Barockaltar zusammengestellt worden sind. Loßnitzer (S. 110) stimmt meiner Ansicht bei, daß die beiden Trauernden stilistische Beziehungen zu den Volckamerischen Holzfiguren Christi und Mariä in St. Sebald (an der steinernen Konsole unterhalb Christi das Zeichen des Veit Stoß, an der unter Maria 1499) haben, und daß die Maria unter dem Kreuze eine Weiterbildung dieses Typus ist. Die Entstehungszeit der beiden Figuren, die auf Grund der alten Farbenreste neu bemalt sind (seit 1663 waren sie dunkel überstrichen), mag etwa 1506/7 sein.

[34]) Vgl. Daun, Die Glogauer Steinfiguren des Veit Stoß, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1914, VII, 3, S. 104—112.



voraussetzen, und das gilt auch von den Lockenköpfen der Kinder. Aber die Glogauer Figuren, so sehr sie auch den ganzen Stoß-Charakter aussprechen, sind weder urkundlich beglaubigt noch mit dem Meisterzeichen signiert! — Es ließe sich also einwenden, daß durch die Glogauer Werke der letzte zwingende Beweis für die Tetzel-Madonna doch noch nicht erbracht sei.

Auf einem beglaubigten Werke des Veit Stoß jedoch lassen sich untrügliche handgreifliche Merkmale, die bei der Tetzel-Madonna wiederkehren, feststellen: auf dem signierten Bamberger Altar von 1523 [35]). Das Motiv der eingeknickten,



Abb. 13. Veit Stoß, Darstellung im Tempel, Flügelrelief vom Bamberger Altar.

rohrartigen Falte im Gewande in der Gegend des verdeckten linken Knies bei der Tetzel-Madonna ist zweimal in den Parallelfalten des weiten rechten Ärmels beim musizierenden Engel neben der Maria im Bamberger Altarschrein (Abb. 12) und dreimal in dem Übergewande der uns den Rücken zukehrenden Frau auf dem unteren rechten Flügelrelief der Darstellung des Kindes im Tempel in der heutigen Zusammenstellung des Bamberger Altars wiederzufinden (Abb. 13 und 14) [36]). Außer-

35) 1521—1523 für die Karmeliterkirche zu Nürnberg gearbeitet. Der Altar blieb nach Vertreibung des Priors Andreas Stoß, des Sohnes des Veit, aus Nürnberg (1525) unvollendet und wurde Gegenstand eines längeren Prozesses (vgl. Nürnberger Kreisarchiv S. I, L. 103, Nr. 3, Fol. 49—52). Später gelangte er in die Obere Pfarrkirche zu Bamberg.

36) Auch unten rechts in der Mantelfalte bei der Maria auf dem Verkündigungsrelief im Kestner-Museum zu Hannover, das der Zeit des Bamberger Altars angehört, ist dasselbe Motiv verwendet. Nicht nur ein Entwurf des Veit Stoß und seine Anleitung sind bei der Ausführung wahrscheinlich, wie Loßnitzer S. 148 meint; der spätere Stil des Meisters tritt deutlich genug hervor, wie der Vergleich mit den beiden unteren Bamberger

dem ist bei beiden Werken die Gewandbehandlung analog. Bei Breite und Klarheit der Motive, die die Körperformen und Bewegungen deutlich zum Ausdruck gelangen lassen, tritt die Vorliebe für Knitterfalten auf, freilich viel weniger überladen als auf dem Krakauer Marienaltar. Auch die wagerecht liegenden kurzen Querfalten sprechen für dieselbe ausführende Künstlerhand. Und noch drei andere untrügliche Merkmale bei der knienden Maria der Bamberger Anbetung des Kindes im Mittelschrein (Abbildung 12) beweisen, daß Veit Stoß selber der Meister der Tetzel-Madonna ist: erstens laufen unter dem unteren Teil des breiten, glatten Halskragens straffe Parallelfalten über der Brust hervor, zweitens ist die Öffnung der niederblickenden Augen infolge der tief gesenkten oberen Lider sehr schmal, und drittens fehlt beidemal das Grübchen am Kinn nicht und ist die Mundbildung mit der hängenden Unterlippe analog. Alle diese technischen Merkmale beseitigen den letzten Zweifel, daß der schon hochbetagte Stoß die Tetzel-Madonna gemeißelt hat, und



Abb. 14. 1. Faltenmotiv aus Abb. 13; 2. Faltenmotiv aus Abb. 13; 3. Faltenmotiv von der Tetzel-Madonna (Abb. 9).

lassen zugleich eine nähere Datierung der Statue zu. Da der Bamberger Altar laut Signum bis zum Jahre 1523 geschnitzt war, muß auch die Madonna als Spätwerk des Meisters, das von der Holzmadonna vom Stoß-Hause stilistisch und zeitlich getrennt ist, in diese Spätzeit gerückt werden. Die Qualität der Tetzel-Madonna ist außerordentlich gut und hält der mehrere Jahre früher entstandenen Steinmadonna am Weinmarkt durchaus die Wage [37]).

Flügelreliefs beweist. Auch findet sich der Fransenbesatz am Mantel des Engels bei dem knienden musizierenden Engel im Bamberger Altarschrein (Abb. 10) genau so wieder. Weiter kann ich Loßnitzer nicht zustimmen, daß auf dem zweiten Relief der Beschneidung in Hannover die handelnden Personen teilnahmslose Statisten ohne Leben und Bewegung bleiben. — Jener Knick in der rohrartigen Falte zeigt sich auch auf der Darstellung des ersten und zweiten Gebotes bei dem vor dem Kreuze Knienden vorn und bei der knienden Frau der Darstellung des sechsten und achten Gebotes. (Die sechs Reliefs mit der Darstellung der zehn Gebote von 1524 im Münchener Nationalmuseum hatte ich im Jahre 1900 [Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. B. XXI, S. 189 ff.] Stoß zugewiesen und muß auch heute noch entgegen den anfechtbaren Meinungen von Halm, Josephi und Loßnitzer daran festhalten. Vöge [Monatsh. f. K. 1910, S. 242] trat für meine Zuweisung ein.) Das einem geknickten Rohre gleichende Faltenmotiv findet sich auch bei dem hochgehobenen Mantelzipfel der Glogauer Madonna etwas tiefer unter dem linken Arme (Abb. 11). Also noch ein weiterer Beleg für Veit Stoß als Meister der Glogauer Figuren.

37) Die Madonna am Weinmarkt ist also, wie Loßnitzer S. 138 irrig behauptet, keineswegs die letzte Steinarbeit des siebzigjährigen Meisters.



LEONARDOFRAGEN.

VON

FRANZ BOCK.

Als Beitrag zur Lösung der an das Krakauer Bildnis sich knüpfenden Fragen hat Frl. Dr. Voigtländer in Nr. 39 der Kunstchronik [1]) auf die Handzeichnung eines Frauenkopfes in Stockholm hingewiesen (Abb. im Albertina-Handzeichnungswerk IX, 960 und Kunstchronik N. F. XXVI, 473). Die Verf. meint sehr bestimmt, die Zeichnung sei »zweifellos eine genaue Vorstudie zu dem fraglichen Bildnis« und »zweifellos« rührten Bild und Zeichnung von derselben Hand her, von Boltraffio. Ich kann leider nicht finden, daß die Verf. diese und andere Thesen ihres Aufsatzes zu erweisen vermocht hat. Eine Studie zu dem Bilde von der gleichen Hand müßte doch zunächst dasselbe charakteristische Bewegungsmotiv aufweisen. Von der betonten Kontrapostdrehung des Krakauer Bildnisses mit der Diagonallinie der Schultern und der vorgeschobenen linken Schulter sehen wir aber auf der Stockholmer Zeichnung nichts. Die gegensätzliche Wendung von Brust und Kopf ist nur ganz schwach angedeutet. Ich habe dann eine möglichst große Zahl von Handzeichzeichnungen der Mailänder Schule verglichen [2]): überall ein großformiger, die Bildfläche mehr füllender Maßstab, ein rundendes Lineament, eine plastischere, schwellende Modellierung, kurz, ganz abgesehen von dem Krakauer Bild und Boltraffio, das Resultat, daß die Stockholmer Zeichnung überhaupt nicht mailändisch, ja sogar nicht italienisch ist. Auch unter den dreißig fraglos mailändisch-leonardesken Handzeichnungen in Beltramis Ambrosiana-Handzeichnungswerk findet sich nicht eine, durch die sich die Zuschreibung an die Mailänder Schule stützen ließe. Dieser kleinfigurige, im Lineament kantige, in der Bewegung eckige [3]), in der Modellierung flache Zeitstil ist ja Gotik, nordische Gotik. Daß in der Tat die Einreihung der fraglichen Zeichnung unter die »Altniederländische Schule um 1500« durch Meder gar nicht merk-

[1]) Dieser Aufsatz wurde im September 1915 geschrieben und Anfang Oktober 1915, vor dem Erscheinen von Bodes Aufsatz, der Schriftleitung eingesandt. Vgl. jetzt dazu noch Bode, Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin, Berliner Jb. Bd. 36, 189 (1915, Heft 4) und, als Erwiderung darauf, kürzlich Seidlitz, Leonardo da Vinci und die Dame mit dem Hermelin, Preuß. Jahrbücher 1916, Juni. Abgesehen von dem geringen, mir jetzt zur Verfügung stehenden Raum ist eine eingehendere Erörterung und eventuelle Widerlegung dieser beiden Aufsätze schon durch den ganz andern Gang jener Untersuchungen ausgeschlossen. Gegen die Methode des einen wie des andern Forschers wäre m. E. manches zu sagen. Unter anderem scheint mir schon die völlige Verquickung des Krakauer Bildnisses mit der Frage der Ambrosiana-Bildnisse bei Seidlitz wenig glücklich zu sein; ebenso bei Bode die Verbindung mit der Grottenmadonna-Frage. — Bode und Seidlitz gehen auf den Aufsatz von Voigtländer nicht ein.

[2]) Ich nenne nur die wichtigsten aus dem Albertinawerk: II, 194, III, 310, III, 317 u. 334, 352, IV, 379, 426, VII, 747, XI, 1219 u. 1220.

[3]) Das soll nicht etwa ein Tadel sein, wie man es ja auch heute leider noch als Ausdruck allgemeiner Verständnislosigkeit gegenüber der Gotik lesen muß.

würdig, sondern durchaus richtig ist, zeigt der Vergleich mit folgenden niederländischen Zeichnungen im Albertinawerk, die denselben Zeitstil und Schulstil aufweisen, auch wenn sie zeitlich zum Teil erheblich früher entstanden sind: Albertina, männliches Bildnis (III, 307), Wien, Akademie, weibliche Halbfigur (V, 561) und ehemals Prag, Lanna, Kopf- und Handstudien (XII, 1407). Hier, und nicht in der von Voigtländer (Sp. 475 oben) angeführten Boltraffio-Zeichnung in Windsor, sind wir m. E. dem wahren Urheber der Stockholmer Zeichnung ganz nahe, der unter den von Gerard David ausgehenden niederländischen Frühitalisten etwa in der Richtung Patinir zu suchen ist. In den männlichen Figuren von Patinirs Wiener Taufe Christi haben wir denselben Zeitstil und Schulstil wie in dem Stockholmer Blatt; noch näher steht ihm der Madonnentypus der Wiener Ruhe auf der Flucht von Patinir; auf Massys' Brüsseler Sippenbild finden wir in der Maria rechts genau denselben nordischen Kontrapost; und bei Joos von Kleve (Meister des Todes Mariä) hat eine Figur wie die h. Katharina auf dem linken Flügel des Berliner Dreikönigsaltars nicht nur wieder denselben Zeitstil und Schulstil in allen wesentlichen Zügen, sondern sie ist sogar viel leonardesker, als diese angebliche Studie zu dem Krakauer Bilde.

Ich habe diese allgemeinere Untersuchung des Zeitstiles und Schulstiles der Stockholmer Zeichnung vorangestellt, weil sie ja wohl schon zur Genüge dartut, daß Voigtländer sich durch äußere, oberflächliche Ähnlichkeiten des Modells (wie oft sehen sich in der Natur zwei wildfremde Menschen verblüffend ähnlich!), des Konturs bei derselben Kopfhaltung und einer malerischen Modellierung im allgemeinen über die wesentlichen und entscheidenden Unterschiede des Zeit-, Schul- und Individualstiles hat täuschen lassen.

Dieser Weg schien mir außerdem geboten zu sein durch die noch sehr schwachen Grundlagen unserer ganzen Boltraffio-Vorstellung. Es wäre sehr erwünscht, daß sich Seidlitz, der das ganze einschlägige, weit verstreute und zum Teil nicht leicht zugängliche Bildermaterial aus Anschauung kennt, zu einer gründlichen monographischen Behandlung dieses Meisters entschließen könnte. Er würde dann wohl auch manche Ansichten seines Preda-Aufsatzes und seines Leonardobuches revidieren.

Gerade diese Streitfragen, bei denen es sich ja in Wahrheit nicht um die kleinen Schüler, Gesellen und Nachtreter (Boltraffio, Preda usw.) handelt, sondern um die Großen und Größten und damit zugleich um unsere Vorstellung von Genialität überhaupt und von ganzen Zeitstilen, können nicht oft genug durchgenommen werden. Nichts ist manchmal ein größeres Hemmnis für die lebendig fortschreitende Forschung, als ein dickes, angeblich abschließendes Buch einer Autorität. Man denke an die lange Stagnation der Dürerforschung nach Thausings Buch; man sieht es auch an der Grünewaldforschung. Auch bei Leonardo ließen die (mit einer Ausnahme [4])) auffallend

[4]) Gronaus auf die Streitfragen mit sachlichen Argumenten eingehende Anzeige Monatshefte f. Kunstwissenschaft III, Nr. 11.

bequemen und oberflächlichen Rezensionen der zusammenfassenden Monographie von Seidlitz eine solche langdauernde Stagnation befürchten[5]). Glücklicherweise scheint aber u. a. auch die gegenwärtige Ausstellung der Sammlung Czartoryski in Dresden erfreulich in der entgegengesetzten Richtung zu wirken, abgesehen von dem starken Revisionsanstoß durch die Petersburger Madonna[6]).

So tritt man auch den Verdiensten der fleißigen und gründlichen Preda- und Leonardo-Schriften von Seidlitz nicht zu nahe, wenn man sagt, daß die ebenso schwierigen wie wichtigen stilkritischen Streitfragen, die sich an die Jugendwerke Leonardos und an eine Gruppe von Werken der ersten Mailänder Zeit knüpfen, durch Seidlitz noch nicht endgültig gelöst sind — von höheren kunstgeschichtlichen und kunstkritischen Problemen ganz zu schweigen. Der Preda-Aufsatz (im Wiener Jahrbuch, Bd. 26, 1906) überzeugt m. E. wohl in dem negativen Resultat, d. h. in der Ausscheidung all jener minderwertigen Nachahmerzeichnungen aus dem echten Werk Leonardos, die bei Müntz, Rosenberg[7]) und leider auch bei Müller-Walde die Leonardovorstellung trüben und fälschen. Damit hat Seidlitz wohl endgültig bestätigt, daß schon lange vorher der große Bahnbrecher Morelli bezüglich der echten und unechten Leonardozeichnungen richtig gesehen hatte. Daß nun aber all diese an 50 Zeichnungen und dazu die ganze Reihe der Bilder von dem einen Ambrogio Preda herrühren, das hat Seidlitz m. E. nicht erwiesen[8]). Ganz abgesehen von der Gruppe der Pala Sforzesca der Brera (vgl. unten) zieht sich durch den ganzen Aufsatz, dann durch das Leonardobuch, weiter aber auch durch Gronaus und Paulis verschiedene Äußerungen zur Mailänder Schule und endlich durch den Aufsatz von Voigtländer ein unklares Schwanken zwischen Boltraffio und Preda, das deutlich zeigt, wie schwierig die Werke dieser beiden gegeneinander abzugrenzen sind. Bezüglich der Bilder sei z. B. daran erinnert, daß dieselbe Berliner Auferstehung — ganz abgesehen von Bodes Festhalten an Leonardo[9]) — von Seidlitz Preda, von Wölfflin Boltraffio und von Gronau Unbekannter Meister genannt wird.

---

5) Bode weist mit Recht das Verfahren mancher Gelehrter zurück, ihre Meinung als »die maßgebende Forschung« hinzustellen. Es entsprach z. B. einfach nicht den Tatsachen, wenn Paulis Anzeige des Seidlitzschen Buches in dieser Zeitschrift die Anerkennung von nur fünf erhaltenen eigenhändigen Gemälden Leonardos durch Seidlitz und sie als allgemein anerkannte, ausgemachte Tatsache hinstellte. Gerade diese Rezension schob dabei die Handzeichnungen, die Grundlage unserer ganzen Bemühungen, mit einer bequemen Handbewegung beiseite.

6) Vgl. Bode, und Gronaus Anzeige des Buches von Thijs, Rep. Bd. 38, 139.

7) Noch in der neusten 3. Auflage sind 55 unechte Zeichnungen abgebildet, während die wichtigsten echten Blätter fehlen.

8) Seidlitz täuscht sich, wenn er vor dem allgemeinen Leserkreise der »Pr. Jbr.« sagt, man habe allmählich soviel Werke »übereinstimmender Art« gefunden, und er habe »ein so lückenloses Bild von seiner Entwicklung« gezeichnet, daß man sagen könne, die Persönlichkeit sei genügend klar umrissen.

9) So auch jetzt noch, mit zum Teil m. E. nicht überzeugenden, zum Teil sonderbaren Gründen. Bodes Angabe, daß gerade hier »kaum der Versuch einer Widerlegung« seiner Ansicht gemacht sei, erledigt sich durch den Hinweis auf Morelli und Seidlitz. Die echte Uffizienzeichnung von 1478 ist m. E. weder eine Studie zum Engel der Taufe Christi, wie Seidlitz wollte, der darnach dieses Bild zu spät datierte, noch zum



Dabei liegen die Dinge bei Preda wahrscheinlich noch komplizierter, als sie nach Seidlitz' Aufsatz erscheinen. Denn man hat bisher übersehen, daß nach der so unendlich wichtigen Urkunde von 1483, deren Nichtkenntnis zu einer so erheblichen Fehlerquelle für das ganze Seidlitzsche Buch geworden ist[10]), die Bruderschaft der Empfängnis Mariä den Altar für ihre Kapelle in S. Francesco zu Mailand Leonardo und den Brüdern Johannes Evangelista und Johannes Ambrosius Preda in Auftrag gegeben hat. (Vgl. Biscaro, Arch. stor. lomb. Bd. 37, 1910.) Wir können also nicht die beiden zur Felsgrottenmadonna gehörigen Londoner Musikengel als urkundlich gesicherte Werke »Predas« zum Ausgangspunkt nehmen[11]), sondern es erhebt sich die Frage: Wo haben wir nun den Evangelisten und wo den Ambrosius? Von Ambrogio, dem bisher allein bekannten Preda, haben wir ein sicheres, deutlich »Ambrosius« bezeichnetes Bild, das Wiener Kaiserbildnis von 1502. Wenn nun der nicht nur erheblich bessere, sondern in der ganzen Formensprache auch stark verschiedene, sanfte junge Mann in London von 1494 — daß es Archinto ist, ist nicht ganz sicher — gar nicht von derselben Hand herrührte[12])? Und wenn weiter die zwei Londoner Engel, von denen nur der Lautenschläger mit dem Wiener Bildnis ganz übereinstimmend zusammengeht, von zwei, zwar brüderlich nahe verwandten, aber doch verschiedenen Händen herrührten? Manches jetzt schier unbegreifliche Rätsel in der Entwicklung »Predas« würde sich so vielleicht leichter lösen. ...

Ebenso unsicher und schmal ist die Grundlage unserer Boltraffio-Vorstellung. Die bei Seidlitz mehrfach (Leonardo I, 157, 241, 273, II, 298) wiederkehrende Angabe, daß Boltraffio 1490 sicher Schüler und Werkstattgenosse Leonardos gewesen sei,

---

h. Leonhard der Berliner Tafel, wie Bode meint, sondern eine der von Leonardo neu geschaffenen, typischen Gegenüberstellungen von Greis und Jüngling. Vgl. meinen Anm. 15 genannten Aufsatz. Höchst wunderlich ist die schon von Seidlitz (Pr. Jbr. S. 504) widerlegte Meinung Bodes, daß die gar nicht zu der bildkünstlerischen Skizze gehörende Maschinenzeichnung das »mit einem Pfahl am Hinterkopf befestigte« Attribut des Heiligen (!) sei. Soviel ich zurzeit feststellen kann, ist übrigens das Rad gar kein Attribut des h. Leonhard. Auch daß Müller-Walde die Berliner Tafel »ergreifend großartig« gefunden hat, ist kein Argument für ihre Originalität. Andrerseits ist die Frage auch mit Seidlitz' glatter Zuschreibung an Preda nicht abgetan — ganz abgesehen von der Frage der zwei Predas —, sondern auch hier wäre besonders zu untersuchen, 1. ob Konzeption und eventuell Untermalung auf Leonardo zurückgehen können, und 2. wer der ausführende Schüler war.

[10]) Er hat die echte Pariser Felsgrottenmadonna um rund 10 Jahre zu spät angesetzt, wodurch natürlich seine ganze Chronologie, namentlich auch bezüglich der Anbetung der Könige, erheblich schief geraten ist. Jetzt kennt er zwar das Datum 1483, sagt aber mit der ihm eigenen Unklarheit einmal (S. 506), Leonardo habe »dann« das Mittelbild, die (Pariser) Grottenmadonna, geliefert, und weiter (S. 507), Leonardos Mailänder Periode beginne mit der Pariser Grottenmadonna, »die jedenfalls vor der Mitte der 90er Jahre vollendet war«. M. E. muß die echte Pariser Grottenmadonna nach dem ganzen Stil sogleich um 1483 ausgeführt sein. Die Urkunden widersprechen dem nicht. Die ganze Grottenmadonnafrage bedarf, zumal nach den viel zu weitgehenden und m. E. falschen Folgerungen, die Bode und Beltrami aus den neuen Urkunden (Rass. d'arte 1915) gezogen haben, einer eingehenden Sonderuntersuchung. Vgl. auch Seidlitz, Pr. Jbr. S. 507.

[11]) So auch jetzt noch Bode und Seidlitz.

[12]) Auch Bode stiegen jetzt vor dem Archinto Zweifel auf, freilich nicht wegen des Stil- und Qualitätsunterschiedes von dem Wiener Kaiserbildnis, sondern wegen des Mgr., das, wie auch Seidlitz jetzt zugibt, nicht sicher auf Ambrogio Preda zu deuten ist.



beruht auf einem Irrtum, denn der am 2. April 1491 von Leonardo selbst erwähnte Schüler hieß Jakob, nicht Johann Anton (vgl. Rep. 34, 450). Das früheste biographische Datum ist erst 1498. Damals war Boltraffio vorübergehend in Mantua. Sollte das damals im Auftrage der Herzogin Isabella Sforza entstandene Bildnis (eine Kopie) des verstorbenen Königs Ferdinand von Aragon nicht mehr vorhanden sein? Das früheste sichere datierte Werk ist gar erst aus dem Jahre 1500, die Madonna Casio des Louvre, wobei die Angabe Vasaris die »urkundliche« Stütze abgeben muß. Alles, was vorher liegt, und das Meiste sonst, ist lediglich stilkritische Zuschreibung, also immerhin möglicherweise Irrtümern unterworfen. Hier kann es sich nur um einige Hinweise handeln, die zu kritischer Nachprüfung auffordern möchten. Sind alle die Bilder der ziemlich langen Listen, die Carotti (Le gallerie nazionali italiane IV), Berenson (North Italian Painters) und Pauli (Thieme und Becker, Künstlerlexikon IV), die unter sich keineswegs übereinstimmen, aufgestellt haben, wirklich von einer Hand und von Boltraffio? Ein so ausgezeichneter, kritischer, über eine beneidenswert umfangreiche Autopsie verfügender Kenner, wie Berenson, schreibt Boltraffio eine von Berlin (Nr. 1281) nach Münster i. W. (Nr. 47) abgegebene Madonna von 1501 zu. Nun hat aber Pauli vor wenigen Jahren nachgewiesen (Rassegna d'arte XII), daß dieser angeblich bezeichnete und datierte Boltraffio eine nach 1513 entstandene Kompilation aus Stichen Dürers und L. v. Leydens ist. Wenn nicht das Ganze eine moderne Fälschung ist, so ist es m. E. im günstigsten Falle eine in der Inschrift gefälschte minderwertige niederländische Nachahmung. Das mahnt zur Vorsicht. Ferner hat Emil Schäffer als Boltraffio ein weibliches Bildnis der Sammlung Potocki in Warschau (früher Schloß Zator) veröffentlicht (Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkommission III, Beibl., 168), das m. E. von Boltraffio so verschieden ist, wie nur Luini von ihm verschieden sein kann und zu dem sich obendrein eine ebenso zweifellos luineske Rötelstudie in der Ambrosiana findet (Abb. Beltrami, Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana, Mailand 1904, Taf. 24 r.). Weiter. Carotti führt unter den Werken der dritten Periode, des »selbständigen Stiles«, Boltraffios die Freskomadonna im Kreuzgang von S. Onofrio in Rom mit dem Datum 1513 an (manche wollten sie bekanntlich sogar Leonardo zumuten) und eine ganze Reihe bedeutender Kenner (Berenson, Frizzoni, Wörmann, Bode, Pauli, Brun) haben vorher und nachher dieselbe Meinung gehabt. Nun wissen wir jetzt, daß der Stifter bereits 1506 starb, und der Stil und das Empfinden und Temperament des hinter dem Werke stehenden Künstlers sind m. E. von der Madonna Casio und von der Berliner Barbara (von 1502, die also wenige Jahre vorher entstanden ist) völlig verschieden. Als Seidlitz dann den zutreffenden Namen Sesto aussprach (Leonardo I, 280 u. 440), dessen weichlich-weinerliche Empfindung aus allen Leonardoschülern leicht herauszukennen ist (vgl. Brera, h. Familie und Madonna, Petersburg, Madonna), hat Pauli mit ausdrücklichem Widerspruch doch an Boltraffio festgehalten (Künstlerlexikon und Repert. 34, 85). Das alles beweist, wie wenig klar und



fest begründet die landläufige Vorstellung ist. In dem Entwicklungsgang, wie ihn Carotti versuchsweise gezeichnet hat, scheint es mir besonders wenig überzeugend zu sein, daß ein und derselbe Künstler zwischen den beiden Pastellbildnissen der Ambrosiana (Abb. im Albertinawerk Nr. 260/261, Rosenberg S. 108/109) und der Berliner Barbara — ganz abgesehen von der zu späten Ansetzung dieses Bildes — die so ganz verschiedene Pester Madonna [13]) gemalt haben soll, und ebensowenig will bei den Frühwerken die h. Familie im Seminar zu Venedig zu der Madonna bei Crespi in Mailand stimmen. Daß die Pester Madonna nicht von Boltraffio sein kann, ist seit langem meine Überzeugung, die bei wiederholter Nachprüfung immer wieder bestätigt wurde [14]). Für den Typus von Mutter und Kind kann man sich doch gewiß nicht auf die völlig abweichende Madonna Casio stützen, und auch alles andere, die besondere Art der Modellierung, Faltengebung, Lichtbehandlung scheint mir durchaus verschieden zu sein, dazu endlich das ganze Empfinden und Temperament. Diese beiden nicht im engeren Sinne formalen Kriterien scheinen mir gerade bei kleineren Talenten stilkritisch wichtig zu sein. Die rein bildkünstlerische Auffassung, wie sie sich im Gesamteindruck und in charakteristischen Einzelheiten offenbart, wechseln diese dii minorum gentium unter Einflüssen anderer Kunst oft stark, auch mehrfach hintereinander, ihr ihnen persönlich angeborenes Temperament und inneres Empfinden behalten sie aber immer bei, aus einem Phlegmatiker wird kein Choleriker oder Sanguiniker und umgekehrt.

Andrerseits mußte man bei Seidlitz' Preda-Auffassung immer wieder besonderen Anstoß nehmen an der Zuschreibung der vielumstrittenen Pala Sforzesca, der thronenden Madonna mit den Kirchenvätern und der anbetenden Familie des Ludovico Moro in der Brera. Außer gegen viele andere nicht überzeugende Preda-Zuschreibungen regte sich gleich bei meiner ersten Lektüre von Seidlitz' Aufsatz hiergegen der stärkste Widerspruch, den ich dann auch später bei Pauli (Repert. 34, 79) mit näherer Begründung ebenso bestimmt ausgesprochen fand. Paulis neuer Vorschlag

[13]) Ich meine die kleine Madonna, nicht die große Altartafel von Lodi, die erst neuerdings mit der Sammlung Palffy, früher in Preßburg, in die Pester Galerie gelangte. Für freundliche Auskünfte bin ich Terey zu Dank verpflichtet.

[14]) Auch Bode führt diese angeblich »köstliche« Madonna als eine Ausnahmeerscheinung bei Boltraffio an, ohne daran zu denken, daß sie von anderer Hand und von Fr. Napoletano sein könne. Sie weicht aber nicht nur in der »Zeichnung« der Arme und Hände des Kindes von den sicheren Werken Boltraffios (Louvre, Pest) ab, sondern in allen kennzeichnenden Einzelheiten, im Gesamteindruck und im Temperament. Bode meint die Ausnahmeerscheinung damit zu erklären, daß der Maler hier Zeichnungen des Lehrers benutzt habe (»hat .. benutzt«, sagt er apodiktisch). Aber wo sind diese Zeichnungen Leonardos? Und wie anders ein unter unmittelbarem Einfluß Leonardos gemalter Boltraffio aussieht, ersieht man m. E. aus der Madonna bei Crespi (vgl. unten). Bodes ganzer Vergleich des Krakauer Bildnisses mit Boltraffio ist methodisch stark anfechtbar, weil wieder die sicheren Grundlagen der Boltraffio-Vorstellung fehlen und zudem ungenaue Beobachtungen unterlaufen. Die stilkritisch einigermaßen sicheren Bildnisse Boltraffios sind z. B. nicht »regelmäßig ganz von vorn oder im reinen Profil gesehen und Brustbilder ohne Hände« sondern mehrere sind in Halb- und Viertelprofilansicht komponiert und auf dem, allerdings späten, weiblichen Bildnis bei Böhler in München sieht man beide Arme und Hände.



des Mailänder Miniaturisten Antonio da Monza konnte aber m. E. auch nicht überzeugen. Es muß ein bisher wenig beachteter Schüler Leonardos sein, den man insbesondere mit Preda und mit Boltraffio kritisch zu vergleichen bisher unterlassen hat. Wenn nun die h. Familie in Venedig und die Pester Madonna, die sogenannten Boltraffios, und die Pala Sforzesca von einer Hand stammten? Bereits vor Paulis Anzeige hat Jacobsen einen, wenn auch nur flüchtigen und zaghaften, doch m. E. sehr glücklichen Hinweis gegeben (Rassegna d'arte X, 53 und Repert. 33, 205), den man übersehen hat. Er wirft ein neues, überraschend aufklärendes Licht auf die angedeuteten Rätsel bei Preda und Boltraffio.

Francesco Napoletano heißt der lang Gesuchte. Auch diesen Künstler hat Morelli der Kunstgeschichte zurückgegeben, schon 1890 in der zweiten Auflage seines bahnbrechenden Werkes. Er entdeckte in der Mailänder Sammlung Bonomi-Cereda eine thronende Madonna zwischen Johannes d. T. links und Sebastian rechts mit der deutlichen Bezeichnung »Franciczo Napolitano« (heute im Züricher Museum) und bestimmte diesen Meister dann auch gleich als den Urheber der kleinen, sehr leonardesken (und zwar unter Einfluß des frühmailänder Stiles Leonardos, den wir erst in Zukunft durch die richtige zeitliche Ansetzung der Grottenmadonna und der Pariser Verkündigung einerseits und des Hieronymus und der Anbetung der Könige andrerseits richtig erfassen werden) Madonna im Zimmer der Brera (Nr. 278). Morelli und C. Justi gerieten dann durch Identifizierung dieses Mailänders mit dem Francesco Pagano, der in Valencia arbeitete, auf eine falsche Spur (vgl. Malaguzzi, Brera-Katalog 1908, 162), und der neue Leonardoschüler wurde zunächst so wenig beachtet, daß er in Berensons Buch über die norditalienischen Maler nicht vorkommt. Erst ganz neuerdings hat sich sein Werk dann durch glückliche Entdeckungen an weit zerstreuten Orten vermehrt und ist noch immer im Wachsen. Wir kennen nun außer den beiden genannten Bildern 3. eine zweite Madonna im Zimmer, Halbfigur, mit Landschaftsausblick und dem nackten Kind auf einer Brüstung, bezeichnet, ebenfalls im Züricher Museum (aus einer Privatsammlung in Genf), 4. eine Madonna im Geschichtsverein zu Neu York, Halbfigur gegen dunklen Grund mit dem links sitzenden Kind im Hemdchen, 5. eine Madonna in der Sammlung Morison in Boston. Sie sitzt als Halbfigur halb nach links hinter einer Brüstung in einer offenen Loggia, vor einer Bogenarchitektur mit doppeltem Landschaftsausblick; links sitzt das bekleidete Kind. Es ist das bekannte, ursprünglich niederländische Motiv der m. E. echten Münchner Madonna Leonardos[15]). (Gerade dieses erheblich frühere Bild hat natürlich Fr. Na-

[15]) Vgl. meinen Aufsatz »Echte und unechte Leonardos«, Unterhaltungsbeilage der Tägl. Rundschau, 1914, Nr. 35. Ich habe dort auf die sehr starke Stütze der Echtheit dieses Bildes durch die neue Petersburger Madonna Benois und auf das Hinüber und Herüber der italienisch-niederländischen Beziehungen hingewiesen. Nur deshalb an dieser Stelle (Zeitungsaufsätze erschweren sonst ganz unnötig die bibliographische Übersicht), weil das Blatt Riccis törichte Meinung von einer angeblichen Studie Leonardos zum Musikerbildnis der Ambrosiana weitergegeben hatte. Vgl. die Widerlegung daselbst. Auch Bode verficht jetzt die Echtheit der Münchner Madonna und weist auf die niederländischen Motive hin; Seidlitz zitiert das, ohne



poletano nicht beeinflußt.) 6. Kennen wir eine Madonna im Besitze Sal. Reinachs in Paris, Brustbild gegen dunklen Grund, an der Brust hält Maria das nackte, liegende Kind; 7. endlich befindet sich nochmals eine Madonna im Zimmer — epochemachend tritt dies malerische Helldunkelmotiv 1478 in Florenz in Leonardos Petersburger Madonna auf — in einer Sammlung Brauer in England (London?), Brustbild halb nach rechts hinter einer Brüstung, auf der rechts das fast nackte Kind mit einem Vogel sitzt (Abb. Rassegna d'arte V, IX, X und Burlington Magazine V und XVIII).

Keines der sieben Bilder ist datiert oder bisher datierbar. Die Entwicklung wäre vielleicht so zu denken, daß die quattrocentistisch-altmailändischen Madonnen in Neu York und Boston, mit geringem leonardeskem Einschlag, die frühesten sind, daß dann die Bilder bei Brauer und Reinach folgen und endlich die auf das Stärkste von Leonardo abhängigen Werke in Zürich und Mailand.

Merkwürdigerweise hat sich Morelli nicht veranlaßt gesehen, nach Handzeichnungen des von ihm Entdeckten unter derMasse der sogenannten Leonardos zu suchen. Erst 1910 hat Jacobsen endlich in Francesco Napoletano den Urheber des eigenartigen Frauenkopfes der Galerie Borghese erkannt (Silberstift, Abb. Rosenberg S. 94, Müller-Walde Taf. 7), und weiter die starke Übereinstimmung dieser Zeichnung und der Bostoner Madonna mit dem Seminarbild in Venedig einerseits und der Pala Sforzesca andrerseits. Näher ist er auf die so wichtige und interessante Frage nicht eingegangen.

Mit der Silberstiftzeichnung der Galerie Borghese hängen aufs engste zwei weitere, bisher unter den Schülern Leonardos nicht unterzubringende Zeichnungen zusammen: der Studienkopf zu einer h. Anna im Louvre (Abb. Rosenberg S. 95) und der weibliche Kopf in Kontrapostdrehung mit Halskette und Stirnband der Ambrosiana, der früher oft als »Leonardo« abgebildet und bewundert wurde und von Beltrami diesem noch immer zugemutet wird (Abb. Rosenberg S. 96 und Ambrosianawerk Taf. 1). Beide stimmen zugleich überzeugend mit der Pala Sforzesca überein. Daß Preda diese drei Zeichnungen nicht gemacht haben kann, ist, wie ich wohl an-

meinen, ihm bekannten Aufsatz zu nennen. Die Petersburger Madonna (Benois), deren rechtzeitige Berücksichtigung (entdeckt 1908!) Seidlitz viele Irrtümer seines Buches erspart hätte, erkennt sogar er jetzt als echt an; über das Münchner Bild hat er noch immer keine bestimmte Meinung. Wenn er auf den stark beschädigten Zustand hinweist, so ist zu sagen, daß dieses nicht der Grund der heftigen Abstreitung war, sondern die Formensprache an sich. Man übersehe auch nicht, daß dies Bild sehr wohl die von Vasari genannte Madonna mit der Vase sein kann. Merkwürdig übrigens, daß Bode, bei seiner Leonardo-Auffassung, seinem hartnäckigen Festhalten an den Ambrosiana-Bildnissen und seiner ganzen Methode, sich jene These Riccis nicht zu eigen gemacht hat. Der Jünglingskopf im Louvre (Abb. Rosenberg S. 69 [1]) sollte eine »sicher echte« »Studie zum männlichen Ambrosiana-Bildnis« sein, während sie klärlich weder das eine noch das andere ist. — Gerade wenn man, wie Verf., die Münchner Madonna für echt hält, muß man sogleich widersprechen, wenn Bode nun die vielgenannte Dresdner Silberstiftzeichnung als »Studie zum Oberkörper der Münchner Madonna« und die Kinderzeichnung der Uffizien als »Studie zum Kinde« Leonardo zumuten will. Da haben wir doch Handzeichnungs-Vergleichsmaterial genug, um zu erkennen, daß das schwache Nachahmungen Credis nach dem frühesten Stil Leonardos sind.



nehmen darf, die Meinung auch noch anderer Leser des Aufsatzes von Seidlitz. Diesem selben Francesco Napoletano sind ferner m. E. zuzuschreiben: der gröbliche Knabenkopf in Weimar (Abb. Müntz S. 33, vgl. die thronende Madonna in Zürich und das Seminarbild in Venedig) und der (von Seidlitz nicht genannte) halb nach links abwärts blickende Madonnenkopf des Britischen Museums (Nr. 475, Anderson 18919). Seidlitz u. A. haben m. E. richtig gesehen, daß die Pala Sforzesca unbedingt ein jüngeres Werk derselben Hand sein muß, die die Madonna in Landschaft mit dem h. Rochus und einem Stifter der Sammlung Cora in Turin gemalt (Abb. Wiener Jb. 26) und die Madonnenstudie in London dazu gezeichnet hat (Abb. ebenda S. 5)[16]. Gerade hier scheint mir die Probe auf das Exempel ausgezeichnet zu stimmen, während ich nie glauben konnte, daß der (oder die?) Meister des sogenannten Archinto und des Kaiserbildnisses diese im Temperament so ganz verschiedenen Werke gemacht haben sollten, sei es auch Jahre vorher. Von derselben Hand, des Fr. Napoletano, ist damit auch der Kinderkopf in Berlin (Abb. Wiener Jb. S. 4), nicht aber der vielgenannte, in Silberstift gezeichnete Knabenkopf, Profil nach rechts, der Ambrosiana[17]). Ich habe mich nie überzeugen können, daß diese Zeichnung und die Figur des kleinen Max Sforza auf dem Brerabilde von derselben Hand herrühren. Mag sie denselben Knaben darstellen, sehr möglicherweise ja doch als Studie zu einem noch unentdeckten Bildnis, mag sie selbst eine Vorstudie zu der Pala Sforzesca sein — gemalt hat das Bild ein anderer, eben Fr. Napoletano. Weiter ist mit dem Frauenkopf der Ambrosiana, der Zeichnung, aus Preda auszuscheiden das Jünglingsbildnis in Bergamo, der sogenannte Page (Anderson 12857, Abb. Wiener Jb. 26), der schon durch seine auffallende Lichtmalerei auf Fr. Napoletano hinweist und sich von den Londoner und Wiener Predas unterscheidet, und die fälschlich Preda genannte Madonna der Sammlung Crespi in Mailand (mit dem nackten Kind und den großen Nimben, Abb. Malaguzzi, Milano II, 25). Dieses nicht eben feine Bild hat die größte Wesensverwandtschaft mit dem Seminarbild in Venedig und der Bostoner Madonna Francescos; es wird auch durch die übrigen sechs Bilder des Neapolitaners als sein Erzeugnis bestätigt.

Diese h. Familie in Venedig, die Jacobsen mit der Borghese-Zeichnung und der Bostoner Madonna zusammenstellt, führt nun hinüber zu den m. E. fälschlich Boltraffio zugeschriebenen Bildern und Zeichnungen. So zweifelhaft wie die Pester

[16]) Keineswegs geht aber m. E. der Archinto mit diesen Werken ohne weiteres zusammen, wie Seidlitz und Bode wollen. Das eine Motiv der »Zeichnung« der Hände, das Bode anführt, genügt nicht, da es sich nur um die allgemeine, neue leonardeske Grundform handelt, die all die verschiedenen Schüler abgewandelt haben. Bode operiert mit der ganzen Gruppe der Pala Sforzesca so: zunächst bezweifelt er, mit Grund, ob der Archinto, die Sforzatafel und die Madonna Cora überhaupt von A. Preda seien, dann aber benutzt er eben diese Bilder, die gar nicht von A. Preda sind, um diesen, ganz wie in seinen früheren Aufsätzen, als einen künstlerisch ganz kümmerlichen Burschen hinzustellen, und führt weiterhin im Vergleich mit seiner Berliner Auferstehung die Mailänder und Turiner Madonnen als »sichere Kompositionen« Predas an. Diese Methode findet wohl kaum allgemeinen Beifall. — Die Berliner Madonna, die Bode in engem Zusammenhang mit den letzten Bildern nennt, konnte ich nicht sehen, da sie aus dem Depot in ein Landratsamt abgegeben war.

[17]) Abb. Ambrosiana-Werk Taf. 3.



Madonna war mir immer die Silberstiftstudie, ein Madonnenkopf und ein Kinderkopf nach rechts, in Chatsworth (Abb. Braun 48, Müntz S. 172, Taf. 6, Seidlitz, Leonardo II, 150). Später fand ich, daß auch Frizzoni (Morelli-Ausg. 1893, Berlin, S. 137) Boltraffios Urheberschaft stark bezweifelt hat. Man hat sich hier bei der Zuschreibung von Bild und Zeichnung im circulus vitiosus gedreht. Beide gehen mit der Casiomadonna so wenig zusammen, wie mit den sicheren Zeichnungen Boltraffios. Dies sind m. E. nur vier[18]: 1. die Silberstiftstudie eines Madonnenkopfes in Windsor (Abb. Rosenberg S. 82), die auch Carotti, Seidlitz, Gronau und Voigtländer anführen. Die Bemerkung Gronaus (Zfbk. N. F. 26, 145), daß der Zusammenhang dieser Zeichnung mit ausgeführten Bildern bisher nicht erkannt sei, ist ein Irrtum. Schon Carotti führt sie als Studie zu »den« Madonnen bei Löser (jetzt London) und Crespi an. Genau stimmt die Zeichnung weder mit dem einen noch mit dem andern Bilde überein, im Stile geht sie m. E. überzeugend nur mit der Madonna bei Crespi zusammen. 2. und 3. Die beiden schon genannten Pastellbildnisstudien der Ambrosiana. 4. Die ausgezeichnete große Kohlestudie zum Bildnis der Isabella d' Este, die im Louvre als Leonardo hängt und allgemein als solcher galt, bis Seidlitz 1909 die m. E. sehr glückliche und richtige Vermutung Boltraffio aussprach (Abb. Rosenberg S. 76). Sie ist von unzweifelhaft echten Leonardozeichnungen doch recht verschieden — vgl. etwa den weiblichen Bildniskopf in Windsor, bei Rosenberg S. 99 —, zu breit, zu schwer, zu fett, zu phlegmatisch in Stil und Temperament, und gerade in diesen Wesenszügen stimmt sie genau überein mit den Stifterbildnissen der Casiomadonna. Dazu passen die Daten: Boltraffio müßte diese Studie zu einem Bildnis der Herzogin Isabella 1498 in Mantua gemacht haben, also zwei Jahre vor der Vollendung des Louvrebildes. Alle diese Zeichnungen haben als kennzeichnende Merkmale das sehr ruhige, stille, bis zur Schlafmützigkeit phlegmatische Temperament — man vergleiche die Casiomadonna — und die flache Modellierung[19]. Diese Eigentümlichkeiten erkennt man deutlich, wenn man von den Bildern etwa das frühe, feine Morobildnis bei Trivulzio und die spätere Casiomadonna und die Berliner Barbara mit der Pala Sforzesca vergleicht. Dieselben Wesenszüge finden sich auch in dem frühen Brustbild Christi in Bergamo, das so deutlich die Herkunft des Frühstiles von Borgognone zeigt, in der kleinen Madonna im Rund ebendort und in der frühen, breitformigen Madonna Nr. 660 des Poldi-Pezzoli-Museums (Anderson 11152, Abb. Arch. stor. dell' arte, N. F. I, 206), die eine deutliche Vorstufe der Crespi-Madonna bildet.

[18]) Terey führt im Katalog der Sammlung Palffy noch eine Kreidestudie zum Stifter der Madonna von Lodi in der Ambrosiana an, was ich zurzeit nicht nachprüfen kann.

[19]) Auch die späte Pester Altartafel aus Lodi hat die flachen, breiten Formen, zumal des Nackten. Bode nennt unter den Merkmalen von Boltraffios Stil die »starke plastische« Modellierung. Nun sind alle diese Begriffe ja relativ, vergleicht man aber Leonardo oder Fr. Napoletano oder Conti oder A. Preda mit Boltraffio, so scheint mir das eine unzutreffende Kennzeichnung zu sein; und die andern Merkmale bei Bode sind viel zu allgemein. »Hell beleuchtet« sind sehr viele Bildnisse des Quattrocento, und »von feiner, emailleartiger Färbung« ist z. B. auch das weibliche Ambrosiana-Bildnis, das sicher nicht von Boltraffio stammt.



Auch diese selbst weist jene beiden, durchweg für Boltraffio bezeichnenden Merkmale auf, während er hier zugleich in Komposition, Bewegungsmotiven und den malerischen Elementen unter unmittelbarem Einfluß Leonardos steht. Man darf sich hier nicht täuschen lassen: der größere plastische Reichtum dieses Bildes wie seine malerischen Elemente stammen hier von Leonardo, sind aber nicht Boltraffios schöpferisches Eigentum. Man sieht es an dem Abflauen und Verschwinden später, als Boltraffio nach 1499 auf sich allein angewiesen war (Casiomadonna, Barbara usw.). Demnach scheinen mir sichere Boltraffios z. B. der Londoner Narziss, das sehr charakteristische Casiobildnis der Brera, das zugleich die Pariser Bildniszeichnung der Isabella d' Este mit den zwei Pastellen der Ambrosiana verbindet, der Jüngling mit dem Pfeil bei Elgin in Broomhall, das männliche Bildnis der Sammlung Mond in London, die beiden Bildnisse bei Böhler und das weibliche Bildnis der Mailänder Kastellgalerie zu sein. Andere, bis jetzt Boltraffio zugeschriebene Werke dagegen bedürfen, nachdem die Pester Madonna ausgeschieden ist, zum mindesten der kritischen Nachprüfung, wie die Madonna Löser-Salting der Londoner Nationalgalerie und die angebliche Oxforder Studie zu dieser, die mir überdies ein masculinum und Studie zu einem jugendlichen Johannes zu sein scheint, die beiden anderen Mailänder Madonnen (Nr. 639, Abb. Müller-Walde S. 95, und Nr. 642, Abb. Gosche, Mailand, S. 141) und endlich auch die bekannte, in ganzer Figur geradeaus vor dem Vorhang sitzende Madonna (Nr. 728) der Londoner Nationalgalerie. Sie ist kein äußerlich gesicherter Boltraffio. Carotti hält sie für Boltraffios spätestes Werk, also um 1516 entstanden. Form und Modellierung der Hand sind von denen der Madonna Casio und der Berliner Barbara recht verschieden [20]), desgleichen der Faltenstil und der Typus, und diese beiden erinnern sehr auffallend an die Pala Sforzesca! Gerade dieser Madonnentypus findet sich bei Francesco Napoletano, aber in keinem unzweifelhaft sicheren Werke Boltraffios. Auch die dekorativ reiche und zugleich bewegte Haarbehandlung dieser Londoner Madonna hat bei Fr. Napoletano Analogieen. Hier kompliziert sich die Frage nun noch etwas. Dieser etwas kantig-ovale Madonnentypus mit den starken Backenknochen kommt auch in einer merkwürdigen Silberstiftzeichnung der Ambrosiana vor, einem großformigen Frauenkopf, im Kontrapost halb nach rechts gedreht (Beltrami Taf. 2). Unzweifelhaft von derselben Hand ist das Brustbild des kleinen Francesco Sforza ebendort, in derselben Technik. Das für den Stil Charakteristische ist der Luminarismus, ein starkes, helles, kaltes Licht, in dem die Binnenformen des Kopfes völlig flach erscheinen, und ein starkes Vorquellen der Augensterne. Dazu gibt es in ausgeführten Werken nirgends stärkere Analogieen

[20]) Auch die Lodi-Madonna, der späteste sichere Boltraffio, stimmt damit keineswegs so überein, wie das bei Carottis Ansetzung der Fall sein müßte. Dieses Bild scheint mir außerdem nicht nur von der Grottenmadonna beeinflußt zu sein, sondern, im Kompositions- und Bewegungsmotiv der Maria, auch von der Anbetung der Könige der Uffizien. Damit hätten wir aber einen Bewe's, daß Leonardo dieses Bild zum mindesten noch in seiner ersten Mailänder Zeit in seiner Werkstatt stehen hatte. Vgl. Anm. 10, 26 und 38.



als in gewissen Werken Contis, z. B. dem Frauenbildnis, das früher in Hamburg bei Weber war (Lichtdruck von Nöhring) und dem späten Frauenbildnis der Sammlung Malaspina in Pavia. Das Knabenbildnis bei Beattie in Glasgow, zu dem jene Zeichnung gehört (Abb. Beltrami, Text S. 11) ist nun m. E. ebenfalls von Conti und nicht von Preda. Man vergleiche das etwas spätere, denselben Prinzen darstellende, bezeichnete Bildnis des Vatikans. Für Conti ist aber auch mehrfach jene säugende Madonna des Poldi-Pezzoli-Museums in Anspruch genommen worden, die sonst als Boltraffio geht. Mir scheint die Übereinstimmung mit der bezeichneten, frühleonardesken Madonna Contis in Bergamo jedenfalls viel größer zu sein, als die mit irgendeinem sicheren Boltraffio, und ich meine, daß auch jene dritte Madonna im Poldi-Pezzoli-Museum mit dem komplizierten Kompositions- und Bewegungsmotiv (Abb. bei Gosche) wegen des engen Zusammenhanges erstens in Typus und Lichtmalerei mit den genannten Ambrosianazeichnungen, zweitens in der Handbildung und der dünnstoffigen, kantigen Faltengebung mit den angeführten Werken Contis Boltraffio zu nehmen und Conti zuzuschreiben ist. Man hat in der Opposition gegen Morelli diesen Leonardoschüler wohl zu sehr herabgesetzt[21]) und beschnitten und andrerseits Boltraffios und Predas Werk durch ihnen wesensfremde Bilder und Zeichnungen viel zu sehr anschwellen lassen. Als Urheber der Pala Sforzesca kommt Conti nicht mehr in Betracht. Sollte aber die Bestimmung dieses Bildes auf Fr. Napoletano Zustimmung finden, so wäre dieser vielleicht auch als Ausführender der Berliner Auferstehung Christi Preda vorzuziehen, während Boltraffio schon durch die eine Barbara im selben Saale m. E. ausgeschlossen wird. Immerhin war es nach den übrigen falschen Zuschreibungen an diesen logisch, wenn Wölfflin hier Boltraffio nannte. Von den Zeichnungen, die Seidlitz und Gronau als sichere Boltraffios zusammenstellten, kann ich demnach nur die Madonnenkopfstudie in Windsor gelten lassen, während das von Seidlitz genannte Blatt im Louvre, Silberstift, mit einem weiblichen Brustbild nach links und einem Jünglingsprofilbildnis rechts oben in der Ecke (Braun 177, Abb. Müntz S. 215) mit den Frühwerken Fr. Napoletanos ganz übereinstimmt. —

Kehren wir zu dem Ausgangspunkt unserer Untersuchung, zu dem Krakauer Bildnis zurück, so sind die niederländische Stockholmer Zeichnung, die nichts mit dem Bilde zu tun hat, und die fälschlich Boltraffio zugeschriebenen Bilder und Zeichnungen beiseite zu lassen.

Was Voigtländer (Sp. 474) über den heutigen und über den vermutlichen ursprünglichen Zustand des Bildes ausführt, sind Folgerungen aus der falschen Voraussetzung, daß die Stockholmer Zeichnung eine Studie zu dem Bilde sei. Den gelblichen

[21]) So auch jetzt wieder Bode, der seinem alten Haß gegen den toten Morelli in wenig schöner Weise die Zügel schießen läßt. Ich kann nicht finden, daß z. B. der Berliner Kardinal Contis von einem »noch weit schwächeren Maler« gemalt sei, als der Wiener Kaiser. Und wenn die Sforzatafel einerseits und die zwei Ambrosianabildnisse andrerseits nach unserer heutigen Kenntnis nicht von Conti sind, so sind diese darum noch lange keine Leonardos.



Schleier mit seiner bewegten Zackenborte halte ich, wie Gronau, für ursprünglich[22]. Seiner genauen Beschreibung des Erhaltungszustandes möchte ich hinzufügen, daß nach einer genauen Untersuchung außerhalb des Rahmens, die ich vornehmen konnte, nicht nur das Haar stark übermalt und das Haarkinntuch hinzugefügt, sondern der ganze Kopfumriß verändert ist, von der rechten Schulter an herauf, am Halse entlang und besonders stark um den Hinterkopf herum bis zum Ende des Haares über der linken Schläfe; auch rechts (vom Beschauer) im Schatten des blauen Oberärmels befindet sich eine starke Übermalung.

(Fortsetzung folgt.)



Siegel des Nürnberger Malers Konrad Luckenbach vom J. 1434. Gezeichnet vom Verfasser. Vgl. unten Nürnberger Meisternamen, Nr. 79, lit. d. Die Umschrift des Siegels lautet: S[IGILLVM] CONRAT LVCKENBA[CH].

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Fortsetzung.)

16.

Eckel, Konrad, Malergesell in Nürnberg. 1497. Gümbel Nr. 80 (1497).

Wird als Verfasser einer Eingabe an den Nürnberger Rat genannt. Ohne weitere Inhaltsangabe[20]. Einlaufregister 1495—1500, Fol. 127 b: »Conrad Eckel, malergesell.« 1497, zwischen 21. Juni und 19. Juli.

Eichstätt, Georg, Maler von, siehe Aysteter, Georg.

„ Hans, Bildschnitzer in, siehe Hans, Bildschnitzer in Eichstätt.

„ Hans, Maler von, siehe Aysteter, Georg.

---

[22]) So auch Bode, der aber wie Seidlitz meint, daß dieser Schleier unter dem Kinn zusammengebunden sei. Seidlitz sieht in dem Ganzen eine spätere Übermalung. Beides halte ich für eine ungenaue Beobachtung. Vgl. unten.

[20]) Es handelte sich wohl um seine Aufnahme als Bürger in Nürnberg, die im Dezember gleichen Jahres erfolgte (vgl. Gümbel Nr. 80).

17.

Ehenfelder, Andreas, Seidensticker in Nürnberg, 1490—1494.

a)

Sein Streit mit Sebastian, dem Seidensticker zu Schleusingen, wird schiedsrichterlich beigelegt. 1490, 21. Juli. Libri Conserv. 3, Fol. 84 a.

»Zwischen Enndres Ehenfelder, seydensticker, an einem und Sebastian Seydensticker zu Sleusingen am andern tailen ist durch herrn Martin Geudern, hern Hannsen Rietern und hern Erasmusen Haller mit baider tail willen abgeredt und betaidingt, das Sebastian weder um atzung noch um zeit dem Ehenfelder nichtzit schuldig, sunder er deßhalben von ime ledig sein sol. act. quarta post divisionis apostolorum [14]90.«

b)

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt Jhan, Herrn von Janobitz etc., u. a. wegen des Streites zwischen dem Abt des Stiftes Tepl[21]) und Endres Ehenfelder. 1491, 8. Februar. Nbg. Briefbücher 41, Fol. 235 b.

»... Cedula inclusa: der irrung halb, zwischen dem erwirdigen herrn Sig[mund], abt zur Topel, und Endres Ehenfelder wesende, hetten wir die parteien auf den benanten tag auch für uns betagt, so hat der benant unser burger uf dieselben zeit etliche rechttäge auf dem Sneeberg zu besuchen, also daz er derselben zeit nicht anheims sein mog; so aber der wider anheims sein wirdet und wir von dem benanten abt verrer ersucht werden, wollen wir seinem begern willefarung tun. dat. ut in literis (= feria 3 a post Dorothee virg. 1491.)«

c)

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt Sigmund, Abt, und dem Konvent des Stiftes Tepl mit, daß Endres Ehenfelder den vom Abte vorgeschlagenen Rechtstag nicht besuchen könne; er sei z. Zt. mit Abwicklung von Rechtsgeschäften »auf dem Sneeberg« beschäftigt; um Heiltumsweisung werde er vermutlich wieder in Nürnberg sein. 1491, 4. März. Ebenda.

»Herrn Sigmunden, abt, und dem convent des stifts zur Topel.

Erwirdiger und wirdigen gunstigen und lieben herren! eur schreiben, Endreßen Ehenfelder, seideneter, unsern burger, berürnde, jtzo an uns gelangt, haben wir vernomen, das in seinem abwesen seiner hausfrauen furgehalten und antwort dergleichen meinung von ir empfangen: wiewol ir hauswirt in seinem abscheid mit ir verlassen hab, daz er sich nach volendung seiner händel auf dem sneeberg, im rechten und sunst ze tunde habende, fürderlich anheims fügen wölle, so sei ir doch

[21]) Prämonstratenserstift Tepl an der Tepl im westl. Böhmen.

zu wißen nit gewiß, wenn dieselben sein händel zu ende laufen und, ob er uf die zeit euer wirde fürgeslagen betagung anheims komen und demnach, solchen tag durch ine besucht ze werden, für ine nit zu sagen möge, aber des verhoffe sie sich genzlich, daz derselb ir hauswirt ungezweifelt zu der weisung des wirdigen heiligtums schierst hie sein werde. das haben wir euer wirde zu verkunden nit wölln verhalten, des von uns ze wißen ze haben und euer meinung verrer zu berichten. dat. sexta post reminiscere 1491.«

d)

Die Stadt Zwickau schreibt an Nürnberg wegen »ettlich kleynot vnd gerete halb, so die Kirchenpfleger Endres Ehenfelder zu zier der kirchen zu verarbeiten bevolhen haben«. 1491, zwischen 1. und 29. Juni. Einlaufregister 1490—1495, Fol. 69 a. Schreiben selbst nicht vorhanden.

e)

Der Nürnberger Rat bittet Bischof Benedict von Camin Endres Ehenfelder in Gemässheit seines Schuldbriefes zu bezahlen. 1494, 21. Oktober. Nbg. Briefbücher Bd. 43, Fol. 109 b.

»Benedicto, bischoven zu Camin.

Gnediger herr! uns hat unser burger Endres Ehenfelder, der seidensticker, dise inligende suplicationzettel anpracht, die wir eur gnad uf sein vleißig bete zu vernemen zuzeschicken nit underlassen wolten, untertänigklich bittend, euer fürstlich gnade geruchen den benanten seidensticker solcher verbrieften schulden on lengern verzug zu entrichten und unclaghaft ze machen, wie auch costen und scheden, des er nottürftig ist, zu überheben. das wöllen etc. dat. ut supra (= 3a XI M virginum 1494).«

18.

Ehenfelder, Hans, Seidensticker in Nürnberg. 1492.

a)

Schuldanerkenntnis für seinen Sohn Sebald. 1492, 10. Januar. Libri lit. 8, Fol. 68 a

»Hanns Ehenfelder, seydenneter, der Ältere und Kunigunde, dessen Ehefrau, bekennen, Sebolt Ehenfelder, ihrem Sohn, 97 fl. Rh. schuldig zu sein, die er nach ihrem Tode aus der Hinterlaßenschaft als Vorerbe empfangen solle. Hiefür verpfänden sie ihm ihr Erbrecht an dem Hause, in welchem sie wohnen, mit Genehmigung Lienharts von Plobens als Eigenherrens. 1492, 3 a post Erhardi.«

b)

1493, 26. April, vgl. bei Wolgemut, Michael, lit. c.



19.

Endres (Andreas), Steinmetz zu Forchheim,

klagt 1421 gegen Hartung von Wiesenthau wegen rückständigen Lidlohns. Extrakt aus etlichen Landgerichtsbüchern, Kr.-Archiv Bamberg, Selekt B, Gerichtsbücher, 1404—1447, Fol. 251 b.

20.

Engelhart, Kartenmaler in Nürnberg. 1469.

Wird bestraft. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 15, Fol. 21 b, 1469, zwischen 20. September und 18. Oktober.

»Item [recepimus] 10 schillinge vom Engelhart, Kartenmaler.« (Grund der Strafe nicht angegeben.)

21.

Erhart, Keßler in Bamberg

klagt 1425 gegen die Gemeinde zu Kirchaich (Unterfranken, Bez.-A. Haßfurt) wegen einer Glocke. dampnum 4 [gulden?]. Extract aus etlichen Landgerichtsbüchern, Kr.-Archiv Bamberg, Select B, Gerichtsbücher 1400—1447, Fol. 4 a.

22.

Erlin, Bildschnitzer in Nürnberg. 1478. Hampe I, 155 (1478) [22]).

Wird durch den Strang hingerichtet. 1478, 23. Juni. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 18, Fol. 191 b, Ausgaben für die Gefangenen im Lochgefängnis.

»Item [dedimus] 16 ℔ novi 10 schilling 4 haller dem lochhüter atzgelt (= Verpflegungsgelder) für Michel Hagler und Erlin pildsnitzer [22]), die man am eritag vor Johannis Baptiste erhangen hat. . .«

23.

Eysler, Stephan, Maler zu Nürnberg. 1497—1501. Gümbel Nr. 86 (1490).

Sebald Schreyer verkauft ihm das erbliche Nutzrecht an einem Haus am Paniersberg. 1497, 24. November. Libri lit. 14, Fol. 55 a.

[Schultheiß und Schöffen des Stadtgerichts bekennen] »das fur uns kame in gericht Sebolt Schreyer, burger zu Nurmberg, und pracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Wilbolt Birckhmer und Peter Zollner vor gericht auf ir aid gesagt hetten, das sie des geladen zeugen wern, das Steffan Eysler, der maler, und Anna, sein eliche wirtin, auch burger zu Nurmberg, vor inen fur sich und ir erben veriehen und bekannt hetten: nachdem er, der gemelt Schreyer, inen das erb an ainem seinem aigenhaus . . . am Pane[r]berg . . . zu rechtem erb verkauft und vererbt hett mit . . . dem rechten, das es mit anpieten und pauen der mauern zwischen

22) Dort heißt er »Erhart Pildsnitzer«.

dem hof des jtzgemelten hauses und dem hof des andern seins, des vorgemelten Schreyers, hauses darneben und den 3 heusern, hinten daran gelegen, auch lichten, trupfen und andern gerechtigkeiten derselben sollt gehalten werden laut ainer bsondern bekantnus, in ditz gerichtbriefbuch . . . eingeschriben, das sie solich erb der vorgemelten behausung . . . inhalt angezogener bekantnus, wie erbs und der stat recht were, peulich und wesentlich halten und dem obgenanten Schreier zu rechtem aigengelt järlich davon zinsen und geben sollten 4 fl. der statwerung. sexta post presentacionis Marie [14]97.

Steffan Eysler, maler, Anna usw. bekennen . . . Sebalden Schreier und seinen erben 55 fl. hiezwischen und walpurgis schirst . . . zu bezaln, darum auch ir erbschaft der behausung am Panerberg, so sie von ime erkauft haben, mit samt allen andern iren hab und gutern . . . unterpfand sein soll bis zu volkomener bezalung . . . testes herr Wilbolt Birckhmer und Peter Zollner. act. sabato post Othmari [= 18. November] 1497.

Sebolt Schreyer bekennt der vorgeschrieben summ 55 fl. reinisch von beiden, Stephan Eislern und Anne, seiner elichen wirtin, bezalt sein . . . testes Andres von Watt, Linhart Hirsfogel. 4a post Valentini [= 17. Februar] 1501«[23]).

Falkendorf, Clement, Maler zu, siehe Clement, Maler zu Falkendorf.

Feucht, Albrecht, Kartenmaler in, siehe Albrecht, Kartenmaler in F.

24.

Fideler, Wilhelm, Illuminierer in Nürnberg. 1487. Gümbel Nr. 102 (1460).

Der Maler und deßen Ehefrau Kunigunde schulden S. Wolff 9½ fl. rückständigen Hauszins und verweisen ihn damit auf das Haus, in welches sie jezt ziehen wollen als sein Unterpfand. 1487, 2. Mai. Libri Conserv. I, 327 a.

»Kungund, Wilhalm Illuminierers eliche wirtin, confitetur Steffan Wolff und seiner wirtin 9½ guldin verseßens hauszins auf rechnung. und nachdem sie jetzo aus- und in ain ander haus ziehen werd, [bekennt sie weiter], das derselb Wolff und sein wirtin alle gerechtikait (= rechtlichen Anspruch) umb soliche summ zins mit zusperren (d. h. gerichtlicher Sperre) und anderm in dem haus, darein si ziehen werden, zu ir und irem man haben sollen, als si im vorigen haus zu in gehapt hetten oder [haben] mügen, alles als in erclagtem und ervolgtem rechten. testes Wilhalm Hegnein und Lorentz Krafft. act. IV^a post Waltpurgis [14]87.«

Flachslanden, Bernhart, Maurer zu, siehe Bernhart, Maurer zu F.

Forchheim, Endres, Steinmetz zu, siehe Endres Steinmetz zu F.

[23]) Gelegentlich der Verleihung eines Hauses am Paniersberg durch S. Schreyer am 20. Juni 1516 (Libri lit. 14, Fol. 291 b) wird als Nachbar »Steffan Eysler, der maler selig« genannt.



25.

Frey, Hans, Maler in Nürnberg. 1525.

Wird wegen einer Schlägerei bestraft. 1525, 28. August. Nbg. Schuldhaftverzeichnis 1483—1545, Fol. 141 a.

»Hanns Frey, ein maler, ist von einer schlachtung wegen in des Streits haus am heumarkt in die eisen gelegt und darnach uf ein urfehd und zu freuntlichen rechten uß fangknus gelaßen den 28. Augusti 1525.«

26.

Fridekker, Gottfried, Schreiber in Nürnberg. 1385—87.

a)

Schreibt die Legende vom h. Sebald für Venedig ab. 1385, zwischen 18. Januar und 15. Februar. Nbg. Jahresregister I, Fol. 144 b.

»Item dedimus dem Gotfrido 1 ℔ 30 haller von sant Sewolts legend zu schreiben, die man gen Venedig sant.«

b)

Dessgleichen für den Herzog von Sachsen. 1387, zwischen 7. August und 4. September.

»Item dedimus dem Fridekker 1 ℔ 19 schilling haller um ein legend von sant Seb[olt], die man dem von Sachsen schankt.«

27.

Fritz, Glaser in Ansbach. 1459 [24]).

Verklagt die Gotteshausmeister zu Scheinfeld [25]). 1459, 8. Oktober. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 209, Fol. 173 b.

»Judicium in Onoltzpach (Ansbach) feria 2ª ante festum s. Dyonisii etc. [14]59.

Fritz Glaser zu Onoltzpach [klagt] ad Jorgen Büher, den vogt, und die heilingpfleger zu Scheinfelt.«

Am Rande: »Item die sach ist auf schriftlich begerung meins g[nedigen] h[errns] m[arkgraf] Albrechts (von Brandenburg) für seiner gnaden hofgericht zu recht geweist. datum litere continet 6ª post omnium sanctorum [14]59.«

28.

Fritz, Maler in Ansbach. 1458 [26]).

---

[24]) Vielleicht mit Nr. 28 identisch.

[25]) Der Grund ist nicht angegeben; es dürfte sich wohl sicher um rückständigen Arbeitslohn handeln.

[26]) Vgl. auch meine »Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts« im Rep. f. KW., Bd. XXIX.

Klagt auf ein Gut zu Eyb (b. Ansbach). 1458, 9. Januar. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 208, Konspekt[27]), pag. 120.

»Judicium in Onolzbach feria secunda post trium regum [14]58.

Fritz Maler zu Onolzbach klagt auf ein Gut zu Eyb, darauf Jorg Sprenntz sizt, wegen eines davon schuldenden Gült getraids.«

29.

Fürleger, Johann, Pfarrer, Arzt und Illuminist. † 1475.

Biographische Notiz in einem Fürlegerschen Geschlechterbuch des Kr.-A. Nürnberg, Mskr. 152, Fol. 12a, mit Abbildung seines Wappens.

»Johann Fuerleger. Waß geistlich. Dieser Johann Fuerleger ist der Ertzney vnnd Illuminatur ein freyer kunstner gewesenn, des nechstbenanten Conrad Brueder, und ist des alten Pfaltzgraven Friderichen[28]), der die drey Fürsten niderleget vnd [fing im monat Julius anno 1462, gescho 4 meil vor Haidlberg, was der margroff von Baden vnd sein bruder, bischoff zw Meintz vnd graff Vlrich von Wirtenberg][29]), an seinem fürstlichen Hoff Caplann vnnd vilen der menschen anliegeunden kranncklheyt berümpter Artzt gewest vnnd auch ein pfründt in vnnser Frawen pfarr daselbst zu Amburg (soll heißen Amberg) gehabt; ist verschiedenn Anno 1475 vnnd ligt daselbst begraben [zw Hagenhausen][29]) vnnd diser obgenanter Johann Fuerleger ist auch pfarrer zu Hagenhawsenn[30]) gewest.«

Fürth, Heinrich, Maler von, siehe Heinrich, Maler von Fürth.

30.

Gel (Scholler), Hans, (Bildschnitzer aus Nürnberg) in Prag[31]). 1515.

Wird in der Nürnberger Stadtrechnung als Empfänger eines Geschenkes von 50 fl. erwähnt. 1515, Nbg. Jahresregister Bd. V, Fol. 585a, 7. Frage = 29. August bis 26. September.

---

[27]) Von einigen Protokollbüchern des kaiserl. Landgerichts besitzen wir die Bände selbst leider nicht mehr, sondern lediglich die von dem ansbachischen Archivsekretär Gebhard ca. 1800 gefertigten summarischen Inhaltsangaben (Konspekte).

[28]) Kurfürst Friedrich der Siegreiche von der Pfalz 1449—1476.

[29]) Das in viereckigen Klammern Stehende ist von anderer Hand am Rande nachgetragen.

[30]) Hagenhausen, ein Dorf in der Oberpfalz.

[31]) Über diesen Meister habe ich in einem biographischen Abriß »Hans Scholler, ein deutscher Bildschnitzer am böhmischen Hofe (1490—1517)«, Rep. f. KW., Bd. 31, gehandelt. Die vorliegende Notiz, welche beweist, daß Scholler (Scholla) auch den Namen Gel führte, ist mir leider damals entgangen. Über die oben erwähnten 50 fl. siehe meinen Aufsatz Anm. 11.

Auch ein Rechnungseintrag in des Anton Tuchers Haushaltungsbuch 1507—1517 (Ausgabe von Loose, 1877, S. 97) vom 22. Januar 1513 wäre noch nachzutragen. Unter diesem Datum vermerkt Tucher eine Ausgabe von 8 fl. für 1 schönes, gutes Truhenschloß und ein Türschloß, die er »maister Hans pildschnitczer« in Prag verehrte.



»Item 38 gld. landswerung 1 ℔ novi 1 schilling verrechent uns Hanns Nutzl in der bezalung fur die 20 schlangenpüchsen, den regenten gen Prag in Beham gesant, uber die 50 fl., vormals Hannsen Geln oder Scholla geschenkt, nemlich 32 fl. in die canzlei doselbs, 4½ fl. potnlons und 2 fl. furlon von der kisten, darin das halsband gefurt ward.«

31.

Georg, Maler zu Wilhelmsdorf. 1430.

Wird auf 50 gld. verklagt. 1430, 26. Juli. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 113, Fol. 149 b.

»Judicium in Nova civitate (= Neustadt a. Aisch] feria quarta post diem s. Jacobi [14]30.

Hans Geltfride von Onolczpach [klagt] ad Jörgen[32]) Maler zu Wilhelmstorf[33]) pro 50 guldein, die er im schuldig ist, die er zu im verzert und im der einen teil gelihen, des er einen brief hat, die helt er im vor etc.«

32.

Glatz, Heinrich, Seidennäher zu Nürnberg. 1404.

Wird aus der Stadt Nürnberg verbannt. 1404, 20. Juni. Nbg. Achtbuch Mskr. 317, Fol. 6 b.

»Meister Heinr[ich] Glatz von Bamberg, seydenneter, hat sich geurteilt von der stat ze Nurnberch ewiclichen bei dem halse und in 30 meilen umb und die stat herzu nicht ze komen und hat auch urfeh[d] gesworn ze den heiligen, daz er daz an den hochgeborn fürsten und herren purkgrafen Fridrich noch an den seinen noch auch an der stat ze Nür[nberch] noch an den iren nimmermer geanden oder geefern woll in dhein weise, dieweil er leb, und waz er mit den burgern ze Nür. oder den iren ze schikken hab oder gewinn, daz er darumb mit seinem scheinboten recht vordern und nemen well vor des reichs richter ze Nür. und anders niendert und auch von iren armen leuten vor den, der sie gewaltig sein. actum feria VI^a ante Johannis baptiste. anno 1404. testes H. Geuder und Jacob Groland.«

33.

Glück, Hans, Schnitzer in Nürnberg. 1496. Gümbel Nr. 125 (?).

»Hanns Glück, Schnitzer« als Verfasser einer Bittschrift an den Nürnberger Rat genannt. 1496, zwischen 21. September und 19. Oktober. Einlaufsregister 1495—1500, Fol. 77 a. Ohne Angaben über den Inhalt.

34.

Götschel, Georg, Malergesell zu Nürnberg. 1480.

[32]) Korrig. aus Götzen.

[33]) Dorf ö. von Neustadt a. Aisch.



Wird wegen Totschlags an einem Maler aus der Stadt Nürnberg verwiesen. 1480, zwischen 18. und 27. April. Ratsbücher Bd. III, Fol. 4a.

Item Hainrich Herttennberger, Jörgen Götschels, eins malersknecht, halben, der einen andern maler, seinen gesellen, hie verdächtlich erslagen hat, zu antwurten: sye er [nämlich Götschel] mit des erslagen fründen umb den todslag vertragen, so er denne die unsern hie, den er schuldig ist, unclaghaft gemacht hätt, so sol im alsdann eins rats halben der handel begeben sein, doch das er hinfüro die stat hie vermeide [34]).

Großhaßlach, Heinrich, Maler in, siehe Heinrich, Maler in Großhaßlach.

35.

Hammer, Wolfgang, Briefmaler in Nürnberg. 1485—1516. Gümbel Nr. 132 (1516).

a)

Hans Jeger und Agnes, dessen Ehefrau, dann »Wolfgang Hamer, Maler« und Elena, dessen Ehefrau, der Agnes Schwester, beide Töchter des Schneiders Hanns Vogel, verkaufen an die Vormünder Kunlein Tocklers 2 fl. jährl. Gatterzinses aus ihrem Haus an der Kotgasse mit Genehmigung Hans Muffels als Eigenherrns. sexta Oswaldi 1485. Libri Conserv. 7, Fol. 110 b.

b)

Baustreit zwischen »Wolffgang Hemerlin, dem briefmaler« und Hainrich Amman, seinem Nachbar, über die bauliche Unterhaltung einer Rinne an ihren Häusern. 1495, 3ª post Jacobi (= 28. Juli) [35]). Libri Conserv. 12, Fol. 194 a.

c)

Dessen Witwe genannt. 1518. Nbg. Schuldhaftverzeichnis 1483—1545, Fol. 115 b.

»Fritz Hertel, ein gertner und burger hie, ist schuldhalb, so er Helena Hemerin, briefmaler (!), ze tun gewest, in eisen gelegen . . ., uf ein vertrag und gewonlich urfehd widerum ausgelassen den 11. januari 1518.«

36.

Hanns, Bildschnitzer [in Eichstätt] [36]). 1491.

Erhält vom Kloster Mariastein bei Eichstätt einen Garten zu

[34]) Vielleicht gehört der Ratsverlaß bei Hampe I, Nr. 171 hierher.

[35]) Dieser Baustreit (auch wegen eines von H. neu erbauten »gengleins«) zog sich noch in das nächste Jahr hinüber. Bei dieser Gelegenheit wird der Briefmaler »Wolffgang Hammer« genannt. Sein Haus lag darnach an der Kotgasse (h. Adlerstr.). Libri Conserv. 13, Fol. 84 a und 99 a.

[36]) Dies scheint nach dem ganzen Zusammenhang wohl zweifellos.



Erbrecht. 1491, 22. Juli, Eichstädter Archiv, im Kr.-A. Nbg., Rep. 195, Nr. 396, Mariastein Nr. 1.

»Wir Katherina, priorin, und der ganz convent des closters Mariastein, s. Augustinorden, der regulierter, Eysteter bistums, bekennen offenlich mit disem brief vor allmeniglich für uns, unser benants closter und alle unser nachkomen, das wir dem beschaiden Hannß pildschnitzer, Elspeten, seiner elichen hausfrau, und allen iren erben zu kaufen geben haben, geben inen auch in kraft ditz briefs unsern garten mit aller ein- und zugehörung, der gelegen ist am Wintershoferperg [37]) und etwan Jacob Welcker gewesen ist und in in erbsweis etwan lang ingehabt hat . . .« [Folgen Beschreibung der Lage, Festsetzung des Erbzinses (3 Schillinge Eichst. Währung), Stipulierung des Vorkaufsrechtes des Klosters für den Fall einer Veräußerung.] »des alles zu warer urkunde geben wir obgenante Katharina, priorin, und convent zu Mariastein dem benanten Hannß pildschnitzer, Elspeten, seiner eelichen hausfrauen, und allen iren erben disen prief, mit unsern des priorats und convents paiden anhangenden insigeln besigelt, der geben ist am freitag vor s. Jacobstag des h. apostels etc. 1491.«

37.

Hans, Maler zu Baldersheim. 1498.

Beim Nürnberger Rate läuft ein »Ein vrkund, von Hannsen maler zu Pallderßheym außgangen, von wegen Peter Pom«. Einlaufregister Mskr. 815, Fol. 194 a, 1498, zwischen 5. September und 3. Oktober [38]).

38.

Hans, Maler, genannt Fränzlein (Frentzlin) in Bamberg. 1441.

Wird von dem kaiserl. Landrichter des Bgrftms. Nürnberg belangt. 1441, 18. Dezember. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 204, Fol. 145 b.

»Judicium in Swabach feria secunda ante festum s. Thome apostoli [14]41.

Bartholmes Truchseß, lantrichter [zu Nürnberg], [klagt] ... ad Hansen maler, Frentzlin genant, in der langen gaßen zu Bamberg . . .« [Grund der Klage nicht angegeben.]

39.

Hans, Maler von Bamberg, in Nürnberg. 1454.

Von einem Zimmermann aus Basel in Nürnberg ermordet.

»Item ein betbrief von Hannsen Zimmerman von Basel, der Hannsen Maler

37) Liegt ½ Stunde nw. von Eichstätt.

38) Hierzu gehört offenbar ein gleichzeitiger Eintrag des Registers Fol. 192 a: Her Heinrich bischoff von Bamberg... ein furderbrif vmb geltschuld Seiner gnaden verwanten Peter Pum«. Das hier genannte »Pallderßheym« ist wohl Baldersheim in Unterfranken, Bez.-A. Ochsenfurt.



von Bamberg ermort hat, im geleite zu geben.« 1454, zwischen 24. April und 22. Mai. Nürnberger Einlaufsregister Mskr. 814 a, Fol. 236 b.

40.

Hans von Hilpertshausen, Kartenmaler in Nürnberg. 1496.

Wird Bürger in Nürnberg. 1496, 30. Januar.

»Es ist erteilt, Hannsen von Hiltperhawsen (!)[39]), ein kartenmaler, zu burger aufzenemen. act. ut supra« [= sabato ante purificacionis Marie (= 30. Januar) 1496]. Ratsbücher, Bd. VI, Fol. 146 a[40]).

41.

Hans, Maler von Regensburg. 1452.

In den Nürnberger Briefeinlaufregistern[41]) wird eine Korrespondenz zwischen Nürnberg und Regensburg wegen dieses Malers (gegen den der Nürnberger Bürger Peter Zehender eine Forderung hatte) erwähnt.

a)

»Item ein brief von Regenspurg, Peter Zehendter und Hannß Maler, iren b[urger,] anr[ürend].« 1452, 5. Januar bis 2. Februar[42]).

b)

»Item ein antwort von Regens[purg], Peter Zehenders wegen, Hannsen Maler, iren burger, anr[ürend].« 1452, 27. September bis 25. Oktober.

c)

»Item ein brief von Regenspurg von Hannsen Malers wegen, Peter Zehender, unsern burger, antr[effend].« 1452, 22. November bis 20. Dezember.

42.

Hanns, Steinmetz von Baiersdorf. 1418—1422.

39) Wohl sicher Hilpertshausen in Unterfranken, Bez.-A. Würzburg.

40) Die Bürgeraufnahme erfolgte tatsächlich zwischen 30. Januar und 27. Februar 1496 gegen Erlegung einer Gebühr von 2 fl. Stadtwährung. Vgl. Bürgerbuch im Kr.-A. Nbg. Mskr. Nr. 235, Fol. 226 a: Hanns von Hilpershawsen [gibt mit 3 anderen zusammen] 8 fl. werung.

41) Mskr. Nr. 814 a, Fol. 130 b, 165 b und 174 a. Die Schreiben selbst fehlen.

42) Auf dieses Schreiben antwortete der Nürnberger Rat unter dem 18. Januar 1452 folgendermaßen: Lieben frunde! wir haben auf euer fruntlich schreiben, so uns euer liebe in sachen Hannsen Maler, euern, und Peter Zehender, unsern burger, gen einander antreffend, zugesandt hat, denselben Petern für uns besandt und sovil mit im geredt, das er uns zugesagt hat, sich an fruntlichem rechten bei euch in euer stat genügen ze laßen, mit fruntlichem fleis pittende, so derselb unser burger zu euer fursichtigkeit kumen wirdet, euch um recht ersuchend, das ir im dann um unsern willen sleunigs rechten furderlich helfen gestatten und widerfaren lassen wollet... feria 3. post Anthonii. (Nbg. Briefbücher XXII, 119 a.)



a)

Klagt gegen Albrecht von Egloffstein, Amtmann zu Schlüsselfeld. 1418, 22. November. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 202, Fol. 298 b.

»Judicium in Gostenhof feria tercia ante diem s. Katherine [14]18.

Mayster Hans von Peyrstorff [klagt] auf alle die gut und r[echt], die Albr. von Eglofstein, amptman zu Slüßelfelt, hat zu Affaltertal und wo er süst icht hat, zins, gült, rent . . .«

b)

»Mayster Hanns Stainmetz von Beyrstorff« im Landgerichtsprotokoll vom 19. Mai 1422 als Beklagter genannt (Gegner Hans Hertwig). Manuale des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 112, Fol. 315 a.

c)

Derselbe verklagt den Abt und Konvent des Klosters Waldsassen auf Bezahlung von 60 gld. Lohns. 1422, 23. Dezember. Ebenda, Fol. 408 a.

»Judicium in Fürte feria quarta ante Thome [14]22.

Meister Hans Steinmetz von Peyrstorff [clagt] auf alle die gut und recht, die der erberg geistlich herre der abt und das convent gemeiniclichen des closters zu Waltsachßen haben zu Postpawer, zu Pefelpach und mit namen [den] zehenden zu Heng, und wo derselbe abt und convent süst icht haben, zins, gült rent etc.

pro 60 debit. lydlons; habet urk[und], die er um dasselbe convent verdint hat, die helt man im vor ferl[ich] mit g[ewalt] on r[echt]. violatio 100 gld.« [43])

43.

Hans, »Werckmeister« im Ebracher Hof zu Bamberg,

wird 1404 genannt. (Betreff ohne Belang.) Extrakt aus etlichen Landgerichtsbüchern. Kr.-A. Bamberg, Selekt B, Gerichtsbücher 1400—1447, Fol. 143 a.

[43]) In den Protokollen des Landgerichts Nürnberg erscheint ferner in den Jahren 1430—1452 häufig ein Hanns steinmetz von Neuses (»Newseß« = wohl Neuses bei Forchheim) zu Bayersdorf. Es ist aber fraglich, ob wir ihn mit dem Obigen identifizieren dürfen. Auch befindet sich im K. Kreisarchiv Bamberg eine Urkunde vom 21. August 1446, in welcher Bischof Anton von Bamberg Hans Steinmetz den Älteren zu Baiersdorf mit einem von Peter und Wilhelm Motschiedler erkauften Hof zu Unterwimmelbach belehnt. Auch hier ist der Zusammenhang mit Obigem einstweilen fraglich.

(Fortsetzung folgt.)



LITERATUR.

Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Textband XII u. 479 S., 46 Abb. auf 15 Tafeln. Tafelband, 542 Abbildungen auf 186 Tafeln. Leipzig 1915. Karl W. Hiersemann.

Das Werk einer durch lange Jahre unermüdlich geübten glücklichen Sammeltätigkeit und einer innig verstehenden Liebe zum Gegenstand.

Schubring hat manche Bücher und Aufsätze geschrieben, in denen bekannte Stoffe einem größeren Kreise lebendig vorgetragen werden, Nebenfrüchte einer vielverzweigten, übersprudelnden Lehrtätigkeit daheim und auf Reisen. Daneben auch Arbeiten streng wissenschaftlicher Absicht, in denen stets eine ausgebreitete und sichere Kenntnis der Renaissance erfreute. Hier aber bringt er nun ein fast enzyklopädisch anmutendes Werk, die Fülle katalogartigen und doch geistig beherrschten Wissens, mit dem deutsche Gelehrte alle Gebiete menschlicher Kultur durchgearbeitet und andern bereitet haben.

Die Abbildungen sind in einem Atlas großen Formates gegeben, 542 Lichtdrucke auf 186 Tafeln. Die Lichtdrucke sind, den Umständen entsprechend, recht gut. Da es sich um Gemälde mit vielen kleinen Gestalten handelt, wäre es gewiß besser, wenn die Abbildungen noch größer hätten sein können, doch ist das ganze Unternehmen nur mit Hilfe der Orlopstiftung durchzuführen gewesen, und wir müssen dankbar sein, daß Verfasser, Verleger und Stiftung diesen Atlas — mitten im Weltkriege — zustande gebracht haben. Bei Stücken von besonderem künstlerischen Werte sind übrigens einzelne Ausschnitte in größerem Maßstabe beigegeben. Nicht alle Truhen, die der Textband aufführt, konnten abgebildet werden. Ein großer Teil der Cassoni ist zum erstenmal veröffentlicht, nach eigenen Aufnahmen des Verfassers: 196 unter den 542 Abbildungen; darunter waren die meisten auch in der Literatur bisher nicht erwähnt. Unter den 346 nicht als eigene Aufnahmen bezeichneten Abbildungen sind viele nach Photographien Alinaris u. a. reproduziert, die bisher noch nicht besprochen waren; ebenso eine Reihe eigener Aufnahmen Warburgs, die er dem Verfasser zur Veröffentlichung überließ. Etwa 50 Abbildungen waren bisher in Auktionskatalogen verstreut. Eigene Aufnahmen Schubrings, die er bereits früher veröffentlicht hat, sind unter jenen 196 nicht mitgezählt. Diese verteilen sich auf die einzelnen Kunstgebiete wie folgt: Florenz bis zum Quattrocento 97, Siena 9, Umbrien und Marken 27, Padua und Verona 26, Lombardei, Venedig und Rom 18, Cinquecento 19. Diese Zahlen geben einen klaren Begriff davon, was schon dieser Atlas als Grundlage für alle weitere Forschung bedeutet.

Der Textband — faustdick, aber auf sehr leichtem Papier gedruckt und dadurch doch handlich — enthält zunächst eine zusammenhängende Darstellung. Die Bestimmung der Truhe, ihre Stelle und Bedeutung im Zimmer des Quattrocento, ihre Formen, ihr Schmuck. Bilder mit Darstellungen von Innenräumen, im Textband auf Tafeln wiedergegeben, zeigen die mannigfache Verwendungsart der Truhen in den verschiedenen Zeiten und Kunststätten.





Weiter wird die literarische Grundlage der Truhenbilder besprochen. Zunächst: Dante, Bocaccio, Petrarca. Dantes Phantasien sind auf Truhen nicht dargestellt worden, wohl aber zeigt sich, daß die von ihm erwähnten antiken Gestalten in die Vorstellung der Zeit eingingen, und daß er so eine wichtige Grundlage für den Anschauungskreis der Truhenmaler gegeben hat. Ein Verzeichnis führt über hundert Namen aus Dante auf, in der ersten Spalte; in der zweiten Spalte steht dann jedesmal ein Cassone (oft einer für viele), auf dem eine entsprechende Szene gemalt ist. Auch darin war Dante den Truhenmalern ein Bahnbrecher, daß er mit den antiken Stoffen frei schaltete und sie in lebendige Beziehung zur Gegenwart brachte — wie er ja sich selbst mit den großen alten Dichtern zusammentreffen läßt.

Nun wendet sich die Darstellung zu den antiken Schriftstellern: Homer, Vergil, Livius, Plutarch. Nachrichten von Ausgaben, von Vorlesungen, von Büchereien lassen uns erkennen, wie und auf welchem Wege die alten Schriftsteller allmählich in den geistigen Besitz des Quattrocento eingegangen sind, und wir erfahren auch, wie sich der neue Geist zu dem alten verhielt, was ihm dabei wertvoll und lebendig war.

Dann werden die Umformungen der alten Sage und Geschichte in der Literatur des ausgehenden Mittelalters besprochen, Nachdichtungen und Kompilationen, die den Stoff bekannt machten, durchsiebten, allmählich einen Schatz geläufiger Vorstellungen schufen: die Grundlage der Truhenbilder, die meist ohne Beischriften sind, also jene allgemeine Kenntnis voraussetzen.

Eine zweite Durchsiebung und Formung, und zwar besonders auch für das Auge, gab das geistliche und weltliche Schauspiel. An einzelnen Fällen wird gezeigt, wie die alten Historien auf der Bühne anschaulich wurden, wie bestimmte Szenen als Bilder sich einprägten. Wir hören, welche Stoffe von den Bühnen in den verschiedenen Kunststätten bevorzugt wurden. Zusammenstellungen von Szenen aus den Schauspielen mit Darstellungen auf Truhen machen die Beziehung deutlich.

Daran schließen sich die Trionfi, die ins Weltliche übertragenen Prozessionen. Regenten feiern Triumphe, antike Helden treten auf, dann auch Allegorien; all das spiegelt sich in der Malerei.

Ein Blick auf das Kunstgewerbe: das Eindringen der antiken Stoffe in Majolika und Plaketten. Die Gegenstände in Kupferstichen und Holzschnitten werden mit denen der Truhen verglichen. Listen führen Stiche und Schnitte auf, deren Inhalt sich auch auf Truhen findet, und zwar vorher: hier waren die Cassoni die Grundlage, die Graphiker hielten sich an die Stoffe, die von den Truhenmalern gesichtet und beliebt gemacht waren. »Kurz vor dem Sieg des Druckes, der dem gemalten Buch den Garaus machte, vertritt die Cassonemalerei noch einmal den von allen früheren Jahrhunderten erhärteten Grundsatz, daß alles, was Wert haben soll, Unikum sein müsse.« Alle die 800 hier beschriebenen Truhenbilder sind verschieden. »Das alte, gute, unbestechliche Handwerk grüßt aus der Truhe.« »Dem bestimmten Auftrag entwachsend und daher reich an persönlichsten Beziehungen, steht diese Malerei und Welt im schärfsten Gegensatz zu der Kunst der späteren Zeit, . . . wo das Angebot die Nachfrage lockte, wo die Bilder unpersönlich, beziehungslos und oft Duplikate wurden.«

Nun folgt der im engeren Sinn kunsthistorische Abschnitt, den die Attributionisten, Sammler und Händler nachschlagen, benutzen und mehr oder minder kritisieren werden. Zunächst eine Besprechung der schriftlichen Anhaltspunkte: Urkunden, Hochzeitsdaten, Inventare; Vasari, Billi usw. Dann beginnt die historische Übersicht. Allgemein darf hier gesagt werden, daß Schubring sich von der früheren Unsitte der Attributionisten fernhält, für jedes Werk einen Meisternamen zu haben. Die Benennungen werden mit großer Vorsicht



und Bescheidenheit gegeben. Die Meister der Bildergruppen, die nach dem Stil zusammengebracht sind, ließen sich wohl hier und da mit überlieferten Namen identifizieren, aber Schubring verzichtet darauf, beschränkt sich auf die Andeutung der Möglichkeit. Gleiche Gewissenhaftigkeit in der Zusammenstellung, Abstufung und Trennung der Gruppen; Andeutung der Schwierigkeiten und der allmählichen Entstehung der Meinung. Man wird hier also mit der Zeit wohl weiterkommen, auch Schubring selbst, man wird schärfere Linien ziehen können, die Persönlichkeiten vielleicht noch lebendiger herausarbeiten, glückliche Funde von Wappen oder Urkunden mögen manches klären und einzelnes berichtigen, aber man wird nicht erst auf falscher Grundlage weiterbauen, um dann ganze, viel verstrebte Zusammenhänge wieder einreißen zu müssen.

Den Hauptteil dieser Übersicht nimmt natürlich das Florentiner Quattrocento ein. Der erste Abschnitt geht bis Pesellino und umfaßt die erstaunliche Zahl von etwa 300 Truhen. Die schon von Mesnil bezweifelte, aber von Schiaparelli wiederholte zu frühe Datierung des Adimari-Bildes wird aus Gründen des Stils als sehr irreführend berichtigt. Die Vorstellung von Uccello wird bereinigt. Eine Reihe namenloser Meister tritt dann in deutlich umschriebener Art hervor. Einige von diesen Bildern waren schon von früheren Autoren zusammengestellt worden, aber manche Irrtümer werden hier berichtigt, und in jedem Fall ist die Reihe außerordentlich vermehrt, so daß die Vorstellung von dem Meister viel reicher und klarer wird. Eine Gruppe war unter dem Namen Cassone-Meister zusammengefaßt; Schubring fügt ihr 5 bisher unbekannte Bilder und 12 neue Attributionen hinzu, das Werk des Meisters steigt damit auf 27 Stücke. Vier andere Meisterbenennungen führt Schubring neu ein; von den zahlreichen hier eingeordneten Truhen gingen die bisher bekannten unter ganz verschiedenen Namen, meist unbestimmter Art, wie »Art Uccellos« oder »Kreis des Pesellino«. Doch gibt auch Schubring, wie schon gesagt, keineswegs jedes Bild einem bestimmten Meister, sondern begnügt sich oft mit andeutender Einordnung. Die neuen Attributionen an jene vier von Schubring eingeführten Meisternamen verteilen sich wie folgt. Der Anghiari-Meister (so genannt nach dem interessanten Bilde, dessen Gegenstand später durch Lionardo berühmt wurde), früher zum Teil mit Uccello verwechselt: etwa 30 Bilder, von denen bisher über ein Dutzend unbekannt waren. Der Meister des Turniers von S. Croce: 8 Bilder, darunter 2 bisher unbekannte. Der Paris-Meister: 23 Bilder, darunter 15 bisher unbekannte. Der Dido-Meister: 28 Bilder, darunter 4 unbekannte. Für Pesellino kann sich Schubring auf Weisbach beziehen, mit einigen Abweichungen; unter den 8 Bildern ist die Hälfte neu zugeschrieben, zwei waren bisher unbekannt.

Diese Zahlen mögen andeuten, wie stark Schubrings Arbeit den Materialbestand gerade auch für diese wohl bekannteste Epoche der Truhenmalerei erweitert und neu ordnet.

Übrigens ist dieser ganze Abschnitt in Schubrings Darstellung nicht etwa, wie man nach meinem statistischen Bericht annehmen könnte, katalogartig trocken, in der Art mancher Kennerschriften, sondern fortwährend sprudeln aus dem Füllhorn des Stoffes Dinge, die streng genommen in andern Zusammenhang gehörten; der menschliche Anteil des Verfassers am warmen Leben ferner Vergangenheit, das ihm aus Pergament und Tafel lebendig wird, geht immer wieder mit ihm durch, wie man es aus seinen andern Schriften kennt: Attributionisten reiner Observanz werden daran Ärgernis nehmen.

Auf Pesellino folgen die Maler des späteren Quattrocento, von Botticelli und seinem amico bis zu Niccolo Soggi. Besonders reich ist das Werk des Bartolommeo di Giovanni, zuerst von Berenson als Alunno di Domenico erfaßt, und des Jacopo del Sellaio, für dessen Kenntnis Mackowskys vortreffliche Arbeit die Grundlage gegeben hat. Das Zahlenverhält-



nis zwischen Schiaparellis und Schubrings Liste ist bei Botticelli 2 zu 9, bei Sellaio 12 zu 21, bei Bartolommeo di Giovanni 10 zu 30. Für die Zeit bis zu Botticelli nennt Schiaparelli 57 Stücke, Schubring 333; nur für das frühere Quattrocento, ohne das Trecento, führt Schubring 203 Bilder mehr auf.

Dann all die übrigen Kunststätten des Quattrocento, Siena, Umbrien, die Marken, die Poebene, das Gebiet Mantegnas, Venedig, Rom, Neapel. Auch hier eine Fülle neuen Stoffes, und zugleich überall Klärung und neue Ordnung.

Endlich das Cinquecento und ein Ausblick in die neuere Zeit: das Seicento übernimmt die Stoffe der Cassoni, die so zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit vermitteln.

Ich habe hier nur andeuten können, welchen Reichtum Schubring in diesem kunsthistorischen Teil seines Werkes vor uns ausbreitet. Zweifellos wird der Spezialforscher an vielen Stellen widersprechen müssen oder bessern können. Zeitschriften und einzelne Publikationen werden dafür schon sorgen. Ich gestehe, daß ich zunächst in der Fülle des neuen und neu geordneten Stoffes mich zurechtfinden muß, und daß ich den größeren Teil der hier besprochenen Werke, die ja zum erstenmal veröffentlicht sind, im Original nicht kenne. Und nachprüfen, jetzt — wann werden wir wieder in englischen oder französischen Privatsammlungen Bilder studieren können? Die mir bekannten Originale aber habe ich doch nicht mit der Kennerschaft gesehen, die eine so reiche Übersicht des Stoffes gewährt. Ich habe also hier zunächst zu lernen und kann nicht den überlegenen Kritiker spielen, der dem Autor und Publiko zeigt, daß er das Buch viel besser gemacht hätte, wenn er bereit gewesen wäre, es zu schreiben. Aber so viel kann ich sagen, daß hier eine erstaunliche Arbeit geleistet ist, und daß mir die Hauptlinien mit Vorsicht und bescheidener Gewissenhaftigkeit gezogen zu sein scheinen.

Nun kommt noch ein ausführliches Kapitel über den Inhalt der Darstellungen, das wieder den Attributionisten weniger interessieren wird. Aber Schubring betrachtet die Truhen mit Recht nicht nur als Dokumente der Kunstgeschichte und als Objekte des Kunsthandels, sondern auch als Zeugnisse der allgemeinen Geistesgeschichte.

Zunächst wird der symbolische Sinn der Bilder dargelegt, die Art, wie sie auf persönliche Schicksale, besonders auf die Eheschließung, hindeuten. Dann werden die einzelnen Stoffkreise durchgesprochen, zum Teil mit übersichtlichen Listen: die griechische und die römische Sage, ihre Umsetzung in die italienische Denkweise; die Zeitgeschichte; Uomini famosi; Bocaccio und Petrarca; Bibel und Allegorien; Aufschriften, Sprüche und Devisen. Dabei verknüpfen sich überall aufs mannigfaltigste Cassoni und andere Kulturzeugnisse: Literatur, Umzüge, Schaugerüste, Feste, Fresken, Bibliotheken, Embriachikästen.

Soweit führt die zusammenhängende Darstellung, auf etwa 200 Seiten. Daran schließt sich, auf weiteren 200 Seiten, der Katalog: 893 Truhenbilder werden hier aufgeführt, von denen bisher nur ungefähr 400 in der Literatur erwähnt waren, davon in Schiaparellis Liste etwa 150. Schubrings Verzeichnis gibt jedesmal den Standort, wenn möglich auch die Herkunft, ferner die Maße, den Meister oder die ungefähre Zeit und Richtung. Die Reihenfolge ist historisch-systematisch und entspricht der Ordnung im Tafelband, doch konnten etwa 350 Stücke nicht abgebildet werden. Hier im Katalog werden nun erst die zahllosen Fäden der attributionistischen Arbeit bloßgelegt, und hier tritt uns erst der ganze Reichtum des Inhalts entgegen, der in der systematischen Darstellung doch nur allgemein angedeutet ist. Zu weitreichenden Literaturnachweisen kommen Erläuterungen verschiedenen Umfangs, in denen eine kaum zu bewältigende Fülle von Tatsachen, Urteilen und Anregungen niedergelegt ist. Ein großer Teil der Erklärungen des Inhalts ist neu, da die früheren Erklärer oft nicht das Interesse oder die literarische Kenntnis hatten, um die an sich deut-



lichen Darstellungen zu erkennen; doch weist der Verfasser keineswegs immer auf die früheren Irrtümer oder Versager hin. In besonderen Fällen, bei seltenen Stoffen oder ungewöhnlich ausführlichen Darstellungen, werden die Bilder ganz genau erläutert, Figuren und Objekte; bei Gebäuden etwa werden unter Umständen die Daten ihrer baulichen Veränderungen angegeben — wir lernen dadurch für Bild wie Objekt, und überall zeigt sich so die beherrschende Kenntnis und liebende Aufmerksamkeit des Autors. Oder es wird auf den Anlaß der Truhenbestellung hingewiesen, eine Hochzeit etwa, auf die symbolische Bedeutung des Gegenstandes. Auch wird bei selteneren oder besonders geprägten Stoffen genau die literarische Quelle angeführt, Bibel oder Antike, Novelle oder Schauspiel. Wenn es fruchtbar erscheint, werden auch Darstellungen in andern Kunstgebieten herangezogen: Fresken, Holzschnitte usw.

Je mehr man sich in diesen Katalog vertieft, um so mehr staunt man über den gewaltigen Umfang des hier verarbeiteten Stoffes, über die Fülle der neuen kunsthistorischen und allgemein-geschichtlichen Erkenntnisse, die mannigfach hin und her laufenden Beziehungen, die zahlreichen Fälle der Ordnung und Berichtigung. Ich glaube, die meisten Benutzer des Buches werden hier denselben Eindruck haben wie ich: daß hier zunächst eine Fülle des Neuen und Wissenswerten zu lernen ist, bevor man daran gehen mag, an einzelnen Stellen zu ergänzen und zu bessern.

Den Beschluß des Textbandes bildet endlich, mit etwa 60 Seiten, ein ganzer Troß von Verzeichnissen. Zuerst die Liste der Literatur, etwas erschreckend, obwohl hier nur das Wichtigere angeführt ist; was bloß für einzelne Fälle in Betracht kommt, steht im Katalog. Dann: die fest datierbaren Cassoni, 27 Nummern. Weiter das von Warburg aufgefundene Bottega-Buch des Marco del Buono, 1446—63. Eine listenartige Gegenüberstellung der Mythologien an Filaretes Bronzetür mit Cassonebildern gleichen Inhalts. Register der Standorte, der Meister, der Autoren. Weiter, sehr interessant, ein Verzeichnis der Familien, die Schubrings Darstellung und Katalog in Verbindung mit den Truhen nennt; eine besondere Spalte daneben nennt die Stellen in jenem Bottegabuch, an denen dieselben Familien vorkommen. Schließlich ein Register der antiken Namen, und der übrigen Gegenstände. Auch die bloße Aufzählung dieser Register zeigt die Vielseitigkeit des Interesses und der Arbeit, und schon ein flüchtiger Blick in sie läßt den lexikographischen Reichtum des Stoffes ahnen. —

Alles in allem: ein Werk weithin gebreiteten Wissens, frischen Empfindens, bescheidenen Urteilens, erstaunlichen Fleißes. Für weiteres Arbeiten eine breite feste Grundlage, auf die unsere deutsche Wissenschaft stolz sein kann. *Justi.*

Walter Friedländer, Nicolas Poussin: Die Entwicklung seiner Kunst. München 1914. R. Piper & Co.

Emil Magne, Nicolas Poussin: Premier Peintre du Roi 1594—1665. (Documents inédits). Brüssel-Paris. Librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Co., 1914.

Der bekannte französische Literarhistoriker E. Faguet hat den Unterschied zwischen deutscher und französischer Arbeitsweise in seiner Wissenschaft einmal so charakterisiert: »Eux et nous — Deutsche und Franzosen — nous aurons beau faire, le caractère ethnique est toujours là; ils seront toujours plus philologues que nous et nous serons toujours plus rhétoriciens.« An diese gegensätzliche Auffassung der Aufgabe, eine künstlerische Erscheinung der Vergangenheit historisch zu erfassen, könnte man sich bei den zwei neuen Mono-



graphien über Nicolas Poussin erinnert fühlen: der deutsche Autor, obwohl sichtlich bemüht, aus lebendigen Strömungen der Gegenwart die starke und deutlich anwachsende Modernität dieser Kunst zu begreifen, dennoch im Rahmen exakter Nüchternheit und überwiegender Detailarbeit verharrend; der französische trotz des Strebens nach reichlicher Dokumentierung nicht selten zügellos ins Reich bloßer Phantasien hinausstürmend. Denn die seitenlange Schilderung der Freuden und Leiden eines sommerlichen Wochenbettes — nur weil Poussin wahrscheinlich im Juni geboren ist — oder die an nichts als das Vorhandensein einer antiken marmornen Brunneneinfassung in der Nähe von Les Andelys geknüpfte Vision sommerlicher paganisierender Badeszenen — in der Normandie! im Anfang des 17. Jahrhunderts! —, durch die der Meister zu seinen Bacchanalien angeregt worden sei, und ähnliche Ausschreitungen gehören ins Gebiet nicht der Wissenschaft, sondern des historischen oder pseudohistorischen Romans. Die Vergangenheit der beiden Forscher verstärkt den möglicherweise völkisch begründeten Gegensatz ihrer Arbeitsweise; Friedländer hat sich durch eine Monographie über das Kasino Pius IV. in die Wissenschaft eingeführt, worin eine kunsthistorische Einzelfrage nach allen Seiten möglichst erschöpfend durchgearbeitet werden sollte, Magne hat eine stattliche Reihe von literaturgeschichtlichen Büchern über das 17. Jahrhundert verfaßt, in denen mehr den gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen als den Problemen der im Schrifttum sich niederschlagenden geistigen Entwicklung nachgegangen ist. Die gleiche Verschiedenheit der Auffassung nun auch bei dem anscheinend gemeinsamen Thema. Dies zeigt sich bei den kleinen Fehlern: wenn F. z. B. alles gleichgültig behandelt, was außerhalb des rein Entwicklungsgeschichtlichen liegt, etwa gleich die Frage nach dem Geburtsjahr — der M. einen ganzen Exkurs widmet, um die größere Berechtigung des erst in neuerer Zeit gelegentlich bezweifelten 1594 zu erweisen — oder wenn er von dem Dresdner Porträt Poussins kurzweg sagt, es sei von Van Elle, eine Hypothese Andresens, die mit guten Gründen fast allgemein abgelehnt worden ist; oder wenn umgekehrt M. auf die kritische Sichtung des Bildermaterials gänzlich verzichtet und im Vertrauen auf Galerietaufen in das Werk Poussins Arbeiten aufnimmt, wie das Pasticcio der Sammlung Cook in Richmond (Taf. bei S. 18), die braunrote Devisenmalerei im Palazzo Spada (Taf. bei S. 52) oder den Triumph der Venus beim Herzog von Devonshire (Taf. bei S. 198), der doch deutlich genug in die nächste Nähe Albanis gehört. Noch entschiedener aber ist der Gegensatz der beiden Autoren in der Verschiedenheit dessen, was sie mit ihren Büchern wollten [1]): M. wollte nichts als eine Biographie schreiben, F. nur die Entwicklung von Poussins Stil schildern; beiden lag der Gedanke einer eigentlichen, das ganze Wesen des Meisters umfassenden Monographie gleich fern, beide sind daher bei dem, was uns als kleine Entgleisungen erscheinen mochte, durch die Einseitigkeit ihrer Absichten gerechtfertigt.

Aber es könnte zweifelhaft erscheinen, ob jede dieser beiden Fragestellungen dem kunsthistorischen Problem, das der Name Poussin kennzeichnet, überhaupt gerecht zu werden vermag. Für M. ist Poussin gewissermaßen nur zufällig ein Künstler; seine Biographie würde nicht viel anders aussehen, wenn ihr Held Schriftsteller oder Philosoph, wenn er irgendeiner der Hauptakteure oder der Episodenfiguren des Hôtel Rambouillet gewesen wäre, in dessen pikanter und interessanter Atmosphäre der Verf. sich so gern bewegt; das Künstlerische im engeren Sinn kommt bei M. unbedingt zu kurz. Aber auch F., der die

[1]) Auch äußerlich hatten sie verschiedene Aufgaben. Der französische Poussin ist ein kostspieliges, schwerfälliges Prachtwerk mit einer üppigen Illustration durch treffliche Heliogravüren und Lichtdrucke, die ein glänzendes Arbeitsmaterial bilden, der deutsche ein wohlfeiler, handlicher Band mit anspruchslosen, aber seinen wissenschaftlichen Zwecken durchaus entsprechenden Abbildungen.



spezifisch kunsthistorischen Forderungen in ungleich tieferer Weise erfaßt hat, hat sich den Weg zur vollen Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit Poussins dadurch verbaut, daß er eine entwicklungsgeschichtliche Interpretation auf einen individuellen Künstler anwenden wollte. Entwicklungsgeschichte treiben heißt die einzelnen künstlerischen Probleme in ihrer Folgerichtigkeit und Notwendigkeit verfolgen, die allmählichen und stetigen Wandlungen zeigen, innerhalb deren das Individuum zum bloßen Glied einer unendlichen Kette entrechtet wird; Entwicklungsgeschichte ist eine bewußte oder unbewußte Abstraktion, der unermeßlichen Fülle der Einzelerscheinungen Herr zu werden. In den großen Zusammenhang gestellt, der alles geistige Geschehen verkettet, muß sich der einzelne Künstler, sei er groß oder klein, dem Zwange gesetzmäßigen Werdens und Wandelns beugen, gesondert betrachtet aber behält er teil am Mysterium des Individuellen, ist ein Wesen sondergleichen, das die Gesetze seines Wachstums in sich trägt. Dort ein Allgemeines, das keine Ausnahme duldet, hier ein Besonderes, das keinen Zwang erträgt; dort der lückenlose Zusammenhang eines abstrakt betrachteten Vorgangs, hier ein Mensch mit seinem Widerspruch. Das entwicklungsgeschichtliche Schema auf eine individuelle Entwicklung übertragen, muß diese notwendig vergewaltigen, muß zur Maulwurfsperspektive führen, die Justi ein solcher Greuel war, zur Bevormundung des Künstlers, zur Feststellung, was im Sinn seiner Entwicklung lag und was nicht, d. h. zur Bewertung der einzelnen Werke vom Standpunkt einer vorausgesetzten Entwicklung. Dieser Gefahr ist auch F. nicht völlig entronnen, er windet sich unter ihrem Druck: »Eine ganze Reihe derartig lyrisch-musikalischer Kompositionen entstehen in dieser Zeit, von einer Wärme und Märchenstimmung, die man dem als steifen Theoretiker verschrienen Poussin kaum zutrauen würde. Da sie zwar auf dem Wege seiner Entwicklung liegen, aber doch nicht sein eigentliches künstlerisches Wollen ausgeprägt zeigen (wenn man auch den starken lyrischen Einschlag seines Wesens nicht unterschätzen darf), sei hier nur auf eines der schönsten Märchenbilder hingewiesen ...« (S. 47 ff.). Hier wie anderwärts liegt der wirkliche Poussin im Kampfe mit dem Friedländerschen, der sich von optisch koloristischer zu taktisch reliefmäßiger Auffassung zu »entwickeln« hat.

Infolge dieser Schwierigkeiten, die F. nicht verborgen geblieben sind, mußte die entwicklungsgeschichtliche Interpretation immerfort durchbrochen werden; denn ihre konsequente Handhabung hätte gefordert, daß — ähnlich wie die Einzelentwicklung in die allgemeine aufgehen muß — wichtig erachtete einzelne Probleme durch das ganze Werk Poussins hindurch verfolgt würden. Sei es nun, daß einzelnen formalen Aufgaben und Lösungen nachgegangen worden wäre, die in seinen Bildern verschiedenen Inhalts in fortschreitender Form nachweisbar sind; sei es, daß man umgekehrt verfolgt hätte, wie die Fassung bestimmter Themen sich im Lauf der Jahre wandelt. Beide Möglichkeiten entwicklungsgeschichtlicher Folgerichtigkeit, deren Ergebnisse vielleicht die unbarmherzige Aufhebung seiner Persönlichkeit hätten rechtfertigen können, hat F. durch ein Kompromiß ersetzt, durch eine chronologisch-thematisch-formale Anordnung, die sich in den Überschriften seiner Abschnitte widerspiegelt: heroische Themen der ersten Jahre; erotische und mythologische Themen (mit Unterteilung in »venetianisch-optische Art« und »strengerer formaler Aufbau«), schematische Kompositionen, großfigurige Gemälde, Gemälde verschiedener Auffassung, die erste Serie der sieben Sakramente, Massenkompositionen, Richelieu-Bacchanale usf. Diese Einteilung des Stoffes, der keine innere Notwendigkeit zugrunde liegt und die den Forderungen eines genetischen Aufbaues widerspricht, könnte einen Sinn haben, wenn eine starke und klare Erfassung der Persönlichkeit des Meisters, des ruhenden Pols in der Erscheinungen Flucht, diese zerstreuten Glieder zusammenfaßte. So ist sie eine bloße Ver-



legenheitslösung, die F. durch den Hinweis auf die Schwierigkeiten der Aufgabe entschuldigt: auf die Unmöglichkeit einer sicheren Chronologie der Werke, auf den Umstand, daß wir von der Frühzeit Poussins so gut wie nichts wissen, sondern ihn erst als Gereiften kennen lernen; durch ein gewisses eklektisches Wesen, ein bewußtes Nachahmen verschiedener Vorbilder bei verschiedenen Themen werde die Unklarheit noch größer.

Den einen Ausweg aus diesem Wirrsal, nämlich den, das Geheimnis von innen heraus zu enträtseln, aus einer Gesamtkonzeption der Geistigkeit Poussins seine Kunst zu erklären, hat sich F. durch seine entwicklungsgeschichtliche Auffassung — vielleicht noch mehr Voreingenommenheit — verschlossen; er betritt folgerichtig den zweiten, die allgemeine Stilstufe abzustecken, aus der dieses Stück Kunst herauswächst, die ganze Einflußsphäre zu untersuchen, in der sie wurzeln könnte. Auf ein Zurückverfolgen einzelner Motive auf bestimmte Vorbilder hat F. dabei verzichtet; dafür gebührt ihm gerade bei diesem Thema ein ganz besonderer Dank, da die Entlehnungsriecherei bei Poussin ein besonders leichtes und von alters her betriebenes Geschäft ist — man denke an die akademischen Diskussionen über die Mannalese und an ihre Nachfahren bis in unsere Zeit, z. B. wie L. Serra Entlehnungen Poussins von Dominichino aufspürt — und weil der Nachweis der Übernahme einzelner Motive von da und dort bei ihm noch unfruchtbarer ist, als er im allgemeinen zu sein pflegt. Das Verhältnis zum Einzelelement der Vorlagen ist bei ihm — und ganz ebenso bei dem ihm darin ganz ähnlichen Dominichino — durchaus analog zum Verhalten gegenüber dem Naturvorbild; nur auf die formale Umgestaltung kam es ihnen an, und den Vorwurf des Plagiats hätten sie mit ähnlichen Argumenten von sich gewiesen, wie es der erste italienische Gönner Poussins, der Cavaliere Marino, in seinem der Sampogna vorangestellten Rechtfertigungsbrief an Claudio Achillini getan hat.

Die hauptsächlichen künstlerischen Grundlagen für Poussin lassen alte Tradition und Anschauung des Werks gleicherweise in zwei Richtungen suchen: Antike und Tizian. Was Raffael — in der Studienzeit durch die Stiche, in den römischen Jahren durch die monumentalen Werke selbst — beigetragen hat, wirkt in der Richtung des antiken Elements mit, was die Carracci und ihre Schüler zu bieten hatten, ist zum Teil eine Fortbildung der Tizianschen Note, zum Teil die Verbindung dieser mit dem klassizierenden Zug. Diese zwei Pole »Antike« und »Tizian«, nach denen wir die Poussin bestimmenden Einflüsse orientieren können, sind aber keineswegs Gegensätze, die einander ausschließen; die diesbezüglich irrige Anschauung F.s ist die natürliche Folge daraus, daß er die Kunst Poussins nicht als einen einzigartigen Organismus erfaßt, sondern in ihr nur Entwicklungsglieder erkennt, die sich, man möchte fast sagen, zufällig, im persönlichen Werke des Künstlers zusammengefunden haben. Ein Nachklang mechanistischer Auffassung, wie sie am krassesten in den bekannten eklektischen Rezepten verschiedener akademischer Richtungen vorliegt; von der Antike die Reliefauffassung und den heroischen Ernst, von Tizian die koloristische Frohnatur, die Lust zu fabulieren!

In dieser Weise läßt sich der Vorgang künstlerischer Befruchtung nicht zerlegen. Eine Betrachtung der Bilder Poussins zeigt uns, daß ihm Tizian keineswegs nur durch Farbe und Auffassung als Vorbild »für Bacchanale und derartiges« diente, daß es sich nicht nur um die Übernahme von Einzelheiten, auch nicht um koloristische Beeinflussung und thematische Anregung handelt, sondern daß das große Erlebnis, das ihm nach Belloris Zeugnis Tizian war, in jeder Hinsicht in Poussin weiterwirkte, ganz ähnlich wie das Erlebnis »Antike« nicht in Einzelzügen, sondern zu einem Stück seines Wesens geworden, in aller Weiterentwicklung des Künstlers fortlebt. Oft sehen wir Poussin an Tizians Kompositionen anknüpfen: Der »Tod des Germanikus«, eines der frühesten in Rom entstandenen Bilder, zudem in



Thema und Gesinnung antikisierend, ist dennoch durch die tizianische Schrägstellung der Hauptgruppe zur Bildebene charakterisiert, so daß der kürzere Schenkel der Pyramide — Frau und Kinder — dem längeren, den das kriegerische Gefolge bildet, das Gleichgewicht hält. Von da aus wird auch die »fast ungeschickte« Komposition der Marter des h. Erasmus von 1629 verständlich, mit einem links unten beginnenden, durch Leiber, Arme, Häupter bis rechts oben fortgeführten Hauptstreifen, dem eine schwächere von links oben nach rechts herabgeneigte Diagonale als Gegenstütze dient; eine Komposition, wie sie für Tizians mittleren Stil besonders charakteristisch ist und auch sonst in der Barockzeit fortgebildet wurde, z. B. in Guercinos Marter des h. Petrus in der Pinakothek in Modena. Auch die Anbetung der Könige in Dresden, deren Komposition F. außerordentlich straff und energisch gegliedert nennt, verdankt ihre dramatische Spannkraft — was sehr deutlich wird, wenn man die beiden zugehörigen Zeichnungen in Chantilly mit heranzieht — einer Anordnung, die Tizian in seinem Wiener Ecce homo angewendet hat (vgl. E. Tietze-Conrat, Die Linearkomposition bei Tizian, Innsbruck 1915, S. 26): der Augenpunkt wird mit auffallendem Nachdruck ganz rechts seitlich in die Fernsicht geschoben, von wo der Blick durch ausgestreckte Arme und über gebeugte Nacken wie von einem Sturzbach zum geistigen Zentrum links vorn hingerissen wird; die Wellenlinie scheint sich in die Erde einzubohren, um nach scharfer Zäsur den steilen Aufbau der h. Familie um so beherrschender zu machen. Noch ein Beispiel aus der Frühzeit sei genannt, die Rettung des jungen Pyrrhus im Louvre, weil sie zu den heroischen Themen gehört, für die Tizians Vorbild nicht kompetent sein soll, und weil F. hier das Hauptgewicht auf die reliefartige Heraushebung der Hauptagierenden gelegt findet. Die Komposition bildet einen durch das Baumdunkel oben und die heroischen Stilleben unten begrenzten Keil, der sich nach links vorn verjüngt und dessen energische Knickung nach hinten — durch den am Wasser liegenden Mann versinnfälligt — die Rettung des Kindes zu der Gruppe am andern Flußufer wie vor Augen führt. Die Vorstufen zu dieser Anordnung sind Tizians Bacchanal im Prado, das als Hauptgegenstand der Poussinschen Studien in seinen ersten römischen Jahren ausdrücklich überliefert ist und sein Bacchus und Ariadne in der Nationalgalerie in London mit einem eng verwandten Bewegungs-Stockungs-Umbiegungs-Motiv. Andere Bilder, die kompositionell an Tizian anklingen, sind »die auf dem Rücken eines Satyrs reitende Nymphe« in Kassel, die schlafenden Flußgötter in New York, die prächtige Zeichnung Medor und Angelika in Stockholm [2]) und noch in seinem Selbstporträt mit dem merkwürdig geschachtelten Hintergrund, von dem sich die Büste mächtig abhebt, lebt die Anordnung weiter, die Tizian seinem Bildnis des Strada gegeben hat.

Ich breche hier ab, um mich zunächst der andern, der antiken Komponente, zuzuwenden. Eine reliefmäßige Anordnung, die die Hauptfiguren mehr und mehr als eine deutliche Schicht zusammenfasse und von den Raumgründen abtrenne, sei für Poussins großen Stil charakteristisch; ohne der Sachlage Gewalt anzutun, bemüht sich F. doch, wenn ich ihn richtig verstehe — denn seine Analysen bleiben oft Detailbeschreibungen, die sich nicht zu klärender Zusammenfassung erheben —, diesen Reliefstil als das eigentliche Ziel der Poussinschen Entwicklung zu erweisen. Dies scheint mir nicht richtig zu sein. Fürs erste ist dieses Arbeiten mit einer bühnenartigen Aktionsschicht, die — bisweilen sogar durch die Kulissen-

[2]) In diesem Zusammenhang möchte ich auf das schöne Bild in Braunschweig hinweisen, das wohl auch eher ein herosich-idyllisches Liebespaar als einfach Hirt und Hirtin darstellen dürfte und das ursprünglich wegen der Verwandtschaft mit den Lebensaltern des Bridgewater-House Tizian hieß, jetzt fast noch seltsamer A. Carracci getauft ist. Poussin steht es in Auffassung, Aufbau und Einzelbildung so nahe, daß es irgendwie in seine Einflußsphäre gehören muß.

bäume, auf die F. ein so großes Gewicht legt — von einem bloß angedeuteten landschaftlichen oder Architekturraum abgetrennt ist, von Anfang an in Ansätzen bei Poussin vorhanden; selbst die Zeichnungen zu Marinos Adone in Windsor lassen bei aller Unfertigkeit und Leere doch gerade dieses Prinzip deutlich genug erkennen, das auf das von den Biographen Poussins für seine erste Pariser Zeit bezeugte Studium Marc Antonscher Stiche zurückzuführen sein mag. In der Folge aber verschärft sich diese Tendenz keineswegs eindeutig; unter den Bildern, die F. unter den Titeln »Strengerer formaler Aufbau« und »Schematische Kompositionen« zusammenfaßt, finden sich einzelne, bei denen das Motiv eine solche Anordnung fördert, z. B. »Der Zug von Aeneas und Dido« im Prado, andere wieder, wie die Erziehung des Bacchus (Louvre) oder die Erziehung des Juppiter in Dulwich zeigen geschlossene Mittelgruppen, die durch tiefe Durchblicke rechts und links mit der Landschaft zusammengeschlossen sind; eine Komposition der Carracci, von Annibale in seiner Wiener Samariterin, von Agostino in dem eigentümlichen Bilde der Turiner Pinakothek angewendet. Auch bei den großen Kompositionen der reifen Zeit dürfte das, was den Haupteindruck bestimmt, kaum als Reliefanordnung bezeichnet werden können; mit den mannigfaltigsten Mitteln, die gerade unsere Zeit, die Verwandtes anstrebt, bewundernd genießt — den Zweck der Malerei nennt Poussin den Genuß —, weiß der Künstler das Hintereinander der Figuren, ohne es aufzuheben, in ein Nebeneinander zusammenzuschließen, d. h. zu einer Flächenwirkung zu bringen. Nehmt alles nur in allem, er war ein Maler!

Der Parnaß (im Prado), in seinen klaren Vertikalen und Horizontalen in modernem Sinn monumental wirkend wie ein Puvis de Chavannes, schlingt zwei konzentrische Ovale um die Hauptgruppe. Die Aussetzung des Moses in Dresden zeigt ein Breitoval, das die Frauengestalt hinten erst schließt, der Phantasie die Arbeit der Ergänzung überlassend. Eine verwandte Komposition ist in dem grandiosen Kindermord in Chantilly zu mächtiger Wirkung ausgenutzt; die vier Figuren sind wie ein N aufgebaut; wo die geschlossene Rechteckform klafft, empfindet der Blick den gewalttätigen Hiatus und ergänzt links den tötenden Streich der Schergen, rechts die Flucht der verzweifelnden Mutter. Der dramatischen Wirkung entledigt erscheint die Komposition noch einmal in den Arkadiern des Louvre — die gleichfalls höchst reizvolle Fassung im Devonshire House ist kompositionell sehr tizianesk und, wie F. mit Recht betont, nächst verwandt mit der Inspiration des Anakreon in Dulwich —; vier Figuren, kreuzweise angeordnet und durch Querlinien verknüpft und dennoch zwanglos zum Rechteck geschlossen. Aber dort ein kahles Gerüst, das die Kraßheit der Mordszene wie auf ein Schafott hebt; hier eine rahmende Landschaft, deren Linien in weichem Schwunge den Figuren folgen, wodurch dieser »reinste Reflex klassizistischer Vorstellungen in elegisch-philosophischer Richtung«, wie F. das Bild nennt, wie ein unmittelbarer Vorläufer Watteaus erscheint, des schärfsten Widersachers und echtesten Erben von Poussins Kunst [3]). Unter den Massenkompositionen ist vornehmlich die Mannalese von alters her hochberühmt; auch bei ihr handelt es sich um ein reichverschlungenes, kunstvoll in die Ebene gebrachtes Hintereinander: im Vordergrunde rechts und links zwei ausgewogene, auch durch die Landschaftsformen betonte Breitovale, die Gruppe der Verschmachtenden und die Gruppe der Mannaleser. Dazwischen, die beiden Pole der Komposition und die Handlung verbindend und mannigfach mit den beiden vorderen Gruppen verknüpft, der etwas zurückgeschobene Kreis um Moses und Aaron. Die ganze reiche Komposition ist gleichzeitig ein in gleichmäßiger Breite verlaufender Streifen, in dem die Bewegung, dem

3) Der Zusammenhang mit Watteau und seinem Kreis ist keineswegs nur ein motivischer, wie S. 105 angenommen ist, sondern ein viel intensiverer, worauf auch P. Marcel, La Peinture Française au début du XVIII[e] siècle, S. 41 ff., hingewiesen hat.



Gang der dramatischen Darstellung folgend, von links nach rechts ohne Unterbrechung fortflutet [4]). Ist dies eine Reliefkomposition? Für meine Empfindung nicht; mir scheint es ihr charakteristischester Zug zu sein, wie sich um die beiden Wundertäter ein enger Kreis schließt, um diesen ein zweiter und um diesen ein dritter, der, in der Mitte vorn gesprengt, den Beschauer in diese Sphäre mitzwingt, die in der Felsenhöhle auf der einen, der Baumkulisse auf der andern Seite ihren völligen Abschluß findet.

Wenn dieses Bild, ein altes Paradestück für die theoretische Diskutierung kompositioneller Prinzipien, ausführlicher besprochen wurde, so geschah es, um daran zu erinnern, daß der reiche und vielgestaltige Organismus einer großen Künstlerschaft sich nicht so leicht einem entwicklungsgeschichtlichen Schema fügt, daß diese Kompositionen unendlich mehr enthalten, als daß man sie auf die trockene Formel Reliefstil bringen könnte. Die Kompositionen, die F. seine Auffassung zu bestätigen scheinen und die er als das Schlußglied der von ihm angenommenen Entwicklung an das Ende des Poussinschen Lebenswerks stellt (S. 256ff.), liegen charakteristischerweise nur in Stichen vor, also in einer stilistischen Umsetzung, die teils wegen der inneren Notwendigkeiten graphischer Ausdrucksweise, teils wegen der im landläufigen Sinn klassizierenden Tendenzen der Stecherinterpreten, den Eindruck von Fläche und Relief in wesentlich höherem Grade hervorruft, als es bei den Gemälden je der Fall ist. Die Betrachtung dieser zeigt im Gegenteil, wie Poussin die unter raffaelischen und antiken Anregungen für gewisse Themen, sei es zur Verstärkung der Feierlichkeit, sei es zur Erzielung eines Bewegungszuges bevorzugte Reliefkomposition mehr und mehr ausweitet, die Vordergrundsbühne mit den handelnden Figuren immer mehr mit der Landschaft zur Einheit zusammenschließt. Selten können wir das Fortschreiten eines Künstlers in bestimmter Richtung so klar und deutlich feststellen wie bei Poussin, der eine zyklische Aufgabe bedeutendster Art nach Jahren des Reifens ein zweitesmal in Angriff genommen hat; die Bedeutung dieses Umstandes wird noch dadurch gesteigert, daß der Künstler eine Nachahmung seiner selbst geflissentlich vermeiden wollte und die zweite Ausfertigung völlig von neuem durchdachte, und weiters dadurch, daß die erste Folge der Sakramentsbilder in zentraler Anordnung und reliefmäßiger Strenge am meisten befangen ist, für die zweite Redaktion aber nicht eine neue Auffassung des Gegenstandes, sondern künstlerisch formale Forderungen maßgebend waren. Denn aus dem merkwürdigen Briefe Poussins an Chantelou vom 22. Juni 1648 wissen wir, wie gleichgültig ihm das Thema seiner Serie inhaltlich erschien — ungleich Goethe, der die lebensgliedernde Symbolik der sieben Sakramente so tief gewürdigt hat. Auch für unsere Frage der allgemeinen Raumbewältigung und Komposition liegt in den beiden Folgen ein treffliches Vergleichsmaterial vor, denn nicht nur in der dramatischeren Fassung der Themen, nicht nur in der monumentaleren Gesinnung — wie F. gut und stark hervorgehoben hat — auch in der Gesamtauffassung sind die Bilder der Chantelou-Serie im Bridgewater-House weit über die in der Pozzo-Serie in Belvoir-Castle hinausgeschritten. Diese Weiterentwicklung liegt — das zeigt sich, wenn wir Bild um Bild vergleichen — darin, daß die Handlung nun mit ihrem architektonischen oder landschaftlichen Raum als Einheit empfunden ist. Mit einer Raumillusion im Sinn einer Vortäuschung kubischen Raumes darf das natürlich nicht gleichgestellt werden; vielleicht gibt es eine solche in der Malerei, wenn wir von einer gewissen Dekorationsmalerei absehen, deren raum-

[4]) F. gibt die Reproduktion des nicht leicht photographierbaren Gemäldes nach dem Stich von Chasteau, im Gegensinn; ein lehrreiches Beispiel für die gelegentlich von Wölfflin und anderen betonte kompositionelle Wichtigkeit von links und rechts. Der Eindruck ist gerade umgekehrt wie bei der Photographie (Magne, Taf. bei S. 88), dem Sinn der dramatischen Handlung zuwiderlaufend; das Ganze wirkt wie ein umgekehrt abgerollter Kinofilm.



gliedernde, raumweitende oder raumaufhebende Funktion aber dann im Dienste der Architektur steht, überhaupt nicht, sondern diese vermeintliche Raumillusion ist ein in das Kunstwerk getragenes intellektuelles Element, ein mathematisches Gerüst, das wir den Kompositionsgliedern unterschieben, die sich nach einer ganz andern Gesetzlichkeit zur Bildarchitektonik zusammenbauen. Sollte F., der doch auch auf dem Wege über moderne Probleme der Kunst Poussins näherzukommen bemüht ist, davon nichts bemerkt haben? Ich glaube es nicht; wie ein Jubelruf entringt sich ihm bei der Analyse der Eheschließung: »Die Wand des Hintergrundes ist gesprengt, durch drei Öffnungen sieht man ins Freie, Helle, so ist die Tiefe nicht ausgeschlossen, die Monotonie vermieden.« Die Monotonie liegt nicht in der Kunst Poussins, sondern in dem in sich selbst zusammensinkenden Bestreben, seine Meisterschaft in ein dürres Entwicklungsschema zu zwängen.

F. bezeichnet die Sakramentsbilder der zweiten Serie und vorzüglich das Eheschließungsbild als Vorstufen zu Poussins »Hochstil«. Was dieser zum Bisherigen Neues fügt, ist die Zuspitzung des dramatischen Moments — den Keim zum Theatralischen, der darin liegen konnte, hat F. richtig herausgefühlt, dem auch die innere Verwandtschaft Poussins mit Corneille natürlich nicht entgangen ist — und die volle Sicherheit im Zusammenschluß von Figurenszene und Landschaft. Es wird nicht ein Raum vorgetäuscht, noch weniger eine bühnenartige Figurenschicht vor einen Hintergrundsprospekt gestellt; die beiden sind eins, untrennbar verschmolzen, der dramatische Vorgang ist mit so viel an landschaftlichem oder architektonischem Raum ausgestattet, wie zur Einheit der Bildwirkung notwendig ist. Und wie könnte es auch anders sein bei einem Künstler, der die Ansätze von dekorativer und Stimmungslandschaft zu einem neuen Stil zusammenschmiedet, der den ganzen Naturausschnitt oder -aufbau — möchte man doch einsehen, daß diese Gegensätze doch auch wieder dasselbe sind — nicht so sehr anthropomorph (F., S. 96) als anthropozentrisch erfaßt und gestaltet. Nicht von einer Landschaftsstimmung wird ausgegangen, sondern von einer menschlichen Handlung oder Situation, und jenes bekannte Gewitterbild von 1651 ist in voller Übereinstimmung mit dem Aufbau der dramatischen Meisterbilder oder der Sakramentsfolge; wie bei jenem das Verhalten der Menschen beim Gewittersturm als Kern des Bildes gedacht war, so hätte Poussin in diesen am liebsten die Menschen unter verschiedenen, möglichst heftigen Streichen des Schicksals gezeigt. Der eigentliche Schlüssel zu diesen wunderbaren Landschaftsbildern liegt in der Persönlichkeit des Künstlers. Sie sind nicht Veduten, aber nur aus dem tiefsten und eigensten Erleben von wirklich Geschehenem erklärbar; italisches Land mit den sehnsüchtigen Augen des Nordländers ergriffen. Deshalb erinnert so manches von ihnen wie die Landschaft mit dem Polyphem oder die Hirtenlandschaft im Prado in Stimmung und Auffassung so stark an einen andern Mann des Nordens, der $2^1/_2$ Jahrhunderte später römische Campagna und toskanische Hügel mit Augen, die nach der ewigen Schönheit des Südens dursteten, durchstreifte: Boecklin; und deshalb darf man das ganze Werk Poussins, wie es F. getan hat, mit den vier Landschaften im Louvre krönen, die in historischen Szenen das Wesen der vier Jahreszeiten darstellen: der Maler, der Dichter, der Denker teilen sich gleichermaßen in die Ehren dieses Werkes.

Wenn wir aber die stetige Entwicklung Poussins zu einem plastisch wirkenden Reliefstil leugnen und insbesondere in Abrede stellen, daß diese Tendenz eine isolierbare Komponente in seiner Künstlerschaft darstellt, so wird dadurch vielleicht verunklärt, was unter dem Klassizismus Poussins eigentlich zu verstehen ist. Da die allgemeine Verehrung für »nos braves Anciens« dafür gewiß nicht ausschlaggebend sein kann, noch weniger das Auftauchen klassischer Reminiszenzen in einzelnen Figuren und das antikisierende Beiwerk,



worum sich der Künstler gelegentlich geradezu wissenschaftlich beeifert, worin besteht dann der Klassizismus Poussins, worin die einzigartige Stellung des Malers innerhalb der ewigen Bestrebungen idealistischer Kunst?

Poussin hat die Grundformel seines Wesens selbst mit großer Bestimmtheit ausgesprochen: »Mon naturel me contrainct de chercher et aimer les choses bien ordonnées fuians la confusion qui m'est aussi contraire et enemie comme est la lumière des obscurs ténèbres« (Correspondance 1911, S. 134). Diese Selbstcharakteristik gilt für die formalen wie für die geistigen Elemente des Schaffens, die hier — wohl beim Künstler überhaupt — voneinander nicht zu trennen sind. Die Klärung der Einzelformen, ihr Zusammenbau zu geschlossenen, bisweilen vom Beschauer als statuarisch empfundenen Gruppen, die Verknüpfung dieser zu Bewegungsketten oder zu großen einfachen Flächengebilden — wo bei all diesen Punkten auch der Farbengebung ein bestimmter Anteil zufällt — entsprechen der historischen Richtigkeit und archäologischen Korrektheit, der dramatischen Zuspitzung, der Eindringlichkeit von Mienen und Gebärden. Mit diesem Bedürfnis nach Klarheit tritt Poussin an die Dinge heran, deren ganze unermeßliche Fülle Gegenstand der Malerei ist. Wie diese Außenwelt vom Geiste des Künstlers erfaßt und umgeschaffen, wie das Stück seiner Innenwelt daraus wird, das er als Kunstwerk vor uns stellt, darüber hat sich Poussin in der Lehre von den »modi« ausgesprochen, die M. als eine bloße Kuriosität angesehen, F. leider viel zu eng aufgefaßt hat. Er sieht in diesem Hinweis auf bestimmte »Tonarten«, die bestimmten Themen entsprächen, ein Bekenntnis zu einer Art Eklektizismus. »Da die malerischen Tonarten zum großen Teil in den Bildern vergangener Künstler erklingen, greift man auf diese zurück. So wird für Poussin Tizians Farbenausdruck zum Vorbilde für Bacchanale und derartiges, Giulio Romano für Schlachten, Raffael für erhabene und religiöse Themen; ..... Vielleicht ist es die theoretische, aber auch praktische Anfühlung Poussins an so verschieden geartete Persönlichkeiten, die an Stelle ruhiger Weiterentwicklung eines Stromes tritt, der tiefste Grund, warum man ihn nicht zu den Höchsten, zu den großen Schöpfern im visuellen Schauen gerechnet hat« (S. 31). Die Art, wie die Lehre von den Modi in dem großen Briefe an Chantelou vorgetragen wird, verbietet auf das entschiedenste, ihr eine derart engherzige Auslegung zu geben. Mit zeremonieller Feierlichkeit, als gälte es, ein tiefes Geheimnis zu enthüllen, erörtert Poussin seine Doktrin, deren dunkel glühende Eindringlichkeit aus der diffusen Schwerfälligkeit seines Briefstils fremdartig herausfällt; kein Zweifel, wir haben ein wichtiges Fragment der von den Zeitgenossen so sehr gerühmten, fast gänzlich verschollenen Kunstlehre des tiefsinnigen Meisters vor uns. Wenn er sagt, jedes Bild habe infolge seines Themas, seiner Idee eine Melodie, einen Grundton, der die gesamte Ausführung bis in das technische Detail hinein bestimme und regle, so kann das nicht heißen, jedes Bild werde je nach seinem Gegenstand nach einem andern — womöglich noch durch eine Vorlage sanktionierten — Stilprinzip gemalt; schon deshalb nicht, weil die beiden Bilder, die den Anlaß zu dieser Erörterung bieten, die Auffindung des Moses für Pointel und das Abendmahl für Chantelou, in eine ähnliche gegenständliche Klasse gehören würden. Sondern Poussin analysiert hier mit einer merkwürdig klaren Bewußtheit, die eben auch ein Teil seines Klassizismus ist, wie sich die Umwandlung des Objektiven zum Subjektiven im Künstler vollzieht. Der innere Akt, der geistige Vorgang ist ohne Zweifel das Wesentlichste beim künstlerischen Schaffen; das Bild für M. de Lysle scheint ihm gefunden, »je veus dire la conception de l'idée et l'ouvrage de l'esprit est conclu«, schreibt er ein andermal (Correspondance 375). Aber damit der Geist sich der Außendinge zur künstlerischen Umformung bemächtigen kann, muß das Verhältnis des subjektiven Künstlers zur Welt der Objekte selbst geistig zusammengefaßt werden; es steht dann dem Subjekt nicht das Objekt gegenüber, sondern eine Art



Auszug daraus, ein geistiges Substrat. In der von antikisierenden Elementen durchtränkten Ausdrucksweise seiner Zeit — für die ja besonders die Lehre von den klassischen Ordnungen die Macht einer Zwangsvorstellung besaß — charakterisiert Poussin den der Konzeption unmittelbar vorausgehenden Geisteszustand, in dem die Eindrücke des Objektiven, die Vorstellungen, zu einer Einheit und Bestimmtheit verschweben, die die musikalische Bezeichnung am glücklichsten trifft, weshalb auch andere »denkende« Künstler nach ihr gegriffen haben. »Als Mengs das große Gemälde der Verkündigung für die Kapelle zu Aranjuez malte, dachte er zwei Monate nach. Am Morgen, an dem er anfing zu malen, trafen wir ihn allein pfeifend und singend an. Wir frugen ihn nach der Ursache, und er gab uns zur Antwort, er wäre beschäftigt, eine gewisse Sonate des Corelli zu wiederholen, weil er willens wäre, das Gemälde in dem musikalischen Stil dieses berühmten Komponisten zu verfertigen« (Des Ritters Anton Raph. Mengs Hinterlassene Werke, herausg. v. C. F. Prange, Halle 1786, I, 61). Dieses Herauswachsen der Bildvorstellung aus einer musikalischen Stimmung wird durch den berufensten Wortführer idealistischer Kunst, durch Schiller, bestätigt und verdeutlicht: »Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.«

Diese klassizistisch-idealistische Auffassung, die schon in der Weisheit der Alten (bei Diogenes Laërtius) anklingt, steht in einem nicht kontradiktorischen, aber polaren Gegensatze zu jener andern, die nicht von der Idee ausgehend an die Außenwelt herantritt, sondern die sinnlichen Eindrücke zum Kunstwerk vergeistigen will. Daher mußte Poussin den Theoretiker dieser Richtung Lionardo ablehnen und schrieb über dessen Malerbuch in Fréart de Chambrays Ausgabe, an deren Illustrierung er Anteil gehabt hatte: »Tout ce qu'il y a de bon en ce Livre ce peut écrire sur une fueille de papier en grosse lettre« (Correspondance 419). Welch ein Gegensatz auch zwischen dem alles von der Bildidee abhängig machenden Poussin und Lionardo, der seinen Schülern empfahl, auf die im Gewölk oder sonst zufällig auftauchenden Scheinbilder zu achten, die künstlerische Ideen auslösen könnten! Diese Ablehnung der naturalistischen Theorie ist folgerichtig und deutlich; dennoch hat man zur Zeit, als die Natur alles, auch die Kunst, beherrschen sollte, versucht, auch Poussin für den Naturalismus zu »retten«. Damals wurde ein unverdächtiges Zeugnis viel zitiert, an dem unsere beiden Autoren achtlos vorübergegangen sind: »à l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qu'il dessinait ce qu'il remarquait le plus à son goût. Je l'ai vu aussi qu'il rapportait dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement d'après nature« (Vigneul-Marville, Mélanges d'histoire et de littérature, 141). Dieses inbrünstige Sichvertiefen in ein Naturdetail ist kein Widerspruch zu dem grundlegenden Idealismus des Meisters. Wer aus sich heraus eine Welt bewegen oder schaffen will, bedarf des festen Stückchens Boden, wo er stehen kann; gerade weil ihm die Außenwelt nicht extensiv, sondern intensiv wichtig ist, genügt ihm ein beliebiges Detail, wenn er sich nur tief in sein Wesen versenkt, den ganzen Reichtum der Natur heraufzubeschwören. Auch hierin steht Poussin durchaus nicht allein. Von einem seiner modernen Nachfahren, Puvis de Chavannes, wird gleichfalls berichtet, daß er seine großen, blühenden Ideallandschaften »nach« ein paar sorgfältig studierten Kieselsteinen und Baumzweigen gemalt habe. Ganz ähnlich haben die jungen idealistischen Künstler vom Beginn des 19. Jahrhunderts »atomistisch« treue Naturstudien verfertigt und mit spitzem Bleistift die zarten Konturen von dünnem Laub und Grashalm ängstlich und gewissenhaft nachgezogen. Und wieder dürfen



wir uns auf Schiller berufen 5); auf Goethes Lob, der die Beschreibung des Meeresstrudels im Taucher durch den Rheinfall überraschend bestätigt fand, erwidert er am 6. Oktober 1797: »Ich habe dies in der Natur nirgends als etwa bei einer Mühle studieren können« — wieder das kleine Detail, das dem idealistischen Künstler genügt, der ganzen Natur habhaft zu werden —, »aber«, fährt Schiller fort, »weil ich Homers Beschreibung von der Charybde genau studierte, so hat mich dies vielleicht bei der Natur erhalten.«

Diese bedeutsame Briefstelle leitet so zugleich zu dem Verhältnis des Klassizismus zur antiken Kunst über. Was der Künstler sich durch Versenken in das Naturfragment erarbeiten konnte, fand er in den Werken der Alten fertig vor; sie waren ihm nach dem überaus glücklichen Ausdruck Runges »potenzierte Natureindrücke«. Das Wesen der Natur, von dem jeder Splitter zeugt, war in ihnen bereits konzentriert; sie konnte man daher nicht durch äußerliches Nachbilden studieren, sie mußte man durch inneres Erleben gewinnen; man mußte sich durch sie innerlich ausweiten, um selbst Formen solcher Größe hervorbringen zu können. Darum ist uns von den großen Klassizisten bezeugt, daß sie die antiken Bildwerke niemals kopiert oder unmittelbar nachgezeichnet, sondern durch tiefes und unaufhörliches Studium sich ganz zu eigen gemacht haben. Poussin ist auch hierin der Ahnherr von Carstens und Thorwaldsen, die den Klassizismus in der bildenden Kunst zur Vollendung brachten.

Poussin ist der Ahnherr des Klassizismus, und ebendeshalb dürfen wir diesen bei ihm noch nicht voll ausgereift suchen, sondern müssen ihn noch in den Anfängen steckend erwarten; noch im 16. Jahrhundert geboren, stand der Meister dem Höhepunkt jener Bewegung, die sich mit stürmischer Leidenschaft der Welt der Objekte und ihren lange vergessenen Reichtümern zugewendet hatte, zu nahe, als daß er zu dem reinen und konsequenten Idealismus hätte gelangen können, der das Wegziel des ausgebildeten Klassizismus ist. Poussin verleugnet nicht, ein Sohn der Renaissance zu sein, die aller neueren Kunstentwicklung einen untilgbaren Tropfen eines »intuitiven Pantheismus« ins Blut geschüttet hat, den Tröltsch als das besondere Kennzeichen der künstlerischen innerhalb der allgemein kulturellen Strömungen der modernen Zeit bezeichnet hat, und so ist ihm die Malerei »une imitation faicte avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessoubs le Soleil, sa fin est la Délectation« (Correspondance 461). Nie hätte ein Klassizist von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert so definiert! Poussin bleibt im Bann der naturalistischen Geisteskultur seines Jahrhunderts, aus der er sich wie durch eine blitzartige Intuition des idealistischen Prinzips augenblicksweise herausreißt; in der Praxis des künstlerischen Schaffens ergibt dies eine wechselweise Durchdringung von objektiven und subjektiven Elementen, in der Sphäre der Weltanschauung eine Stellung, die mit der seines Zeitgenossen Descartes die größte Ähnlichkeit besitzt. Auch dieser ist gegenüber den in der Renaissance wurzelnden naturphilosophischen Tendenzen seiner Zeit Vollender und Überwinder; er gründet alles Sein, in dessen Erforschung er und seine Generation aufzugehen scheinen, auf das Bewußtsein und gelangt auf intuitivem Wege dazu, den Ausgangspunkt der Erkenntnis nicht in der Natur, sondern im Ich zu suchen. Diese neue Erkenntnis trägt den Keim des ganzen folgenden Idealismus in sich, dessen Aufgabe die fortschreitende Unterwerfung des Objektiven unter das reine Ich, unter die intuitiv erfaßte reine Subjektivität war (Kronenberg, Geschichte des deutschen Idealismus I, 105).

Diese auffallende Übereinstimmung mit Descartes scheint die Frage, ob Poussin mehr

5) Vgl. auch die tiefgehende Untersuchung von Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, in Deutsche Rundschau, 1910, I, 232 ff., wo das Problem von einer etwas anderen Seite behandelt ist.



der allgemeinen Kultur Frankreichs oder Italiens angehört, zuungunsten seiner Adoptivheimat zu verschieben. Solche Fragen können eine unbedingt eindeutige Antwort kaum finden, sie verrücken sich mit der Perspektive, in die man sie stellt. Auch bei Poussin darf der Anteil an der allgemeinen Barockkultur, deren stärkste Wurzeln italienisch bleiben, nicht übersehen werden. Der Gedankenkreis, den er gestaltet hat, deckt sich mit dem der gleichzeitigen italienischen Dichtung; sowohl zum antikisierenden Formalismus eines Chiabrera als zur anakreontischen Lyrik der Marinisten fänden sich bei Poussin genügend Gegenbeispiele. Speziell der zweiten Richtung, als deren Grundlagen man Sinnlichkeit und Spitzfindigkeit bezeichnen konnte, stehen Bildstoffe wie die Färbung der Koralle oder der Rose, die Inspiration des Anakreon, stehen auch Concetti wie der Selbstmord des Mars im »Reich der Flora« (Dresden) nahe, von andern ausgeklügelten Anspielungen abgesehen, die uns heute entgehen, die aber zeitlich näherstehende Beurteiler, z. B. Lebrun, im Überfluß in Poussins Werken finden. Auch darf man nicht vergessen, daß der Marinismus keineswegs aus bloßem Schwulst und Unnatur besteht, und in der schönen Sammlung, die Croce von diesen Lyrikern herausgegeben hat (Lirici marinisti in Scrittori d'Italia, Bari 1910) findet sich manches Gedicht, das an poetischem Gehalt an unseren Künstler heranreicht; in »la beltà vinta dal tempo«, einem Thema Girolamo Fontanellas und des Ciro di Pers, klingt eine ähnliche Stimmung an wie in der schönsten Dichtung Poussins, den Arkadiern, die Bellori »la felicità soggetta alla morte« nennt.

Aber diese allgemeinen Zusammenhänge mit dem Italien des Secento mögen ebensowenig Ausschlag geben wie die clarté, die Poussin an Frankreich fesselt. Große Männer wachsen aus ihrem Volk heraus, aber noch mehr in ihr Volk hinein; wichtiger als die Wurzeln sind die Blüten und Früchte; als ein unverlierbares Stück aller weiteren französischen Kultur ist Poussin ein Franzose. Aber wie man Descartes, den Neuentdecker des idealistischen Prinzips, für die germanische Kultur in Anspruch nehmen konnte, weil er auf deutschem Boden (Deutschland im engern Sinne, Holland, zuletzt Schweden) seine zweite Heimat fand (Kronenberg a. a. O. 96), so können wir in gewissem Sinne auch Poussin den unsern nennen, den Ahnherrn des Klassizismus, der in deutschen Künstlern zur reinsten Blüte heranwuchs. Wie die unmittelbaren Nachfolger Descartes' nur das rationalistische Element seiner Lehre erfaßten und es Leibniz überließen, zum tieferen Kern seiner Weisheit vorzudringen, so haben die Akademiker, die Poussin zum Kultgegenstand erhoben, nur das Äußerliche seiner Kunst begriffen und zu breiten Bettelsuppen akademischer Malereien ausgekocht. Was er erstrebte und in genialer Intuition vorwegnahm, haben erst Carstens und Thorwaldsen zu voller Klarheit entwickelt.

Beide Autoren, von deren Büchern wir ausgingen, haben Poussin in einen zu kleinen Gesichtswinkel gestellt, um seiner ganzen Größe gerecht zu werden. Sein Wesentlichstes liegt nicht im Leben und liegt nicht in der Formalentwicklung, sondern in beiden zusammen; liegt in der klaren Kraft, mit der philosophisches Denken, poetisches Empfinden, malerisches Gestalten sich mit der Sittlichkeit eines stolzen, geraden, wahrhaften Mannes zur Einheit zusammenschließen. Das Ethos dieser Künstlerpersönlichkeit — nur mit dem Dürers und Michelangelos vergleichbar — ist noch über die Köstlichkeit der Werke hinaus ein unschätzbarer Gewinn für die ganze Menschheit. Einem neuen Biographen, den Poussin fände, wünschen wir die Kraft und den Mut, mit den allerhöchsten Forderungen an seine Aufgabe heranzutreten; er erst wird auf das stolzbescheidene Motto des Meisters Anspruch gewinnen: je n'ai rien negligé.

Wien, Oktober 1915. *Hans Tietze.*



PROBLEME DER NIEDERSÄCHSISCHEN KUNST-GESCHICHTE.

VON

V. CURT HABICHT.

Eine neuere, wissenschaftliche »Geschichte der niedersächsischen Kunst« gibt es nicht. Es würde sich auch kaum der Mühe lohnen, eine solche Aufgabe in Angriff zu nehmen, da viel zu viele Einzelgebiete noch völlig unerforscht geblieben sind. Wieviele Aufgaben noch der Lösung harren und von welcher Wichtigkeit für die Gesamtentwicklung der niedersächsischen Kunst diese zum größeren Teile sind, das wollen die nachstehenden Betrachtungen auseinandersetzen.

Die Gründe dafür, daß gerade das Gebiet der niedersächsischen Kunst am stärksten vernachlässigt worden ist, sind mancherlei Art. Sie haben hier nur insofern ein Recht zur Beachtung, als sie für die Inangriffnahme der der Bearbeitung harrenden Aufgaben von Wert sein können. An die Spitze der Ursachen ist der Umstand zu stellen, daß einzelne Landesteile namentlich von mittelalterlichen Werken außerordentlich stark entblößt worden sind. Es hängt dies mit dem in Niedersachsen besonders scharf ausgeprägten, fast fanatischen Widerwillen gegen alle an den katholischen Kult erinnernde Gegenstände nach der Einführung der Reformation zusammen. Hierbei sind es vornehmlich wieder die reformierten Gegenden, die sich als besonders unduldsam erwiesen haben. So hat z. B. das lutherische Lübeck fast seine sämtlichen mittelalterlichen Kunstschätze erhalten, während in den reformierten Hansestädten Hamburg und Bremen furchtbar aufgeräumt worden ist. Die Erfahrung hat aber doch gelehrt, daß mit der Entblößung an Kunstwerken nicht immer eine Vernichtung verbunden gewesen sein muß. Der jetzt weltbekannt gewordene Hochaltar der St. Petri-Kirche zu Hamburg des Meisters Bertram wurde so z. B. an die kleine Pfarrkirche in Grabow, nach dem er noch heute als »Grabower Altar« genannt wird, abgegeben. Es erwächst also gerade in Niedersachsen dem Bearbeiter die Pflicht, Umschau nach dem jetzigen Aufenthaltsorte der ehemals in den Stadtkirchen, Domen, Klöstern usw. aufbewahrt gewesenen Kunstwerken zu halten. Solche Nachforschungen, die auch in den Museen, namentlich auch in ausländischen und besonders in — England, wohin sehr viel aus Niedersachsen verschleppt worden ist, anzustellen sind, werden das Ergebnis zeitigen, daß weit mehr Material vorhanden ist, als man gemeinhin — und nach einer oberflächlichen Besichtigung der größeren



Städte allein — annimmt, und daß es in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle vollkommen ausreicht, sich eine geschlossene Vorstellung von der Entwicklung eines Kunstzweiges — der hildesheimischen Malerei z. B. — machen zu können. Diese Schwierigkeiten, die ja aber einen ernstlich um die Sache bemühten Arbeiter nur reizen können, sind leichter zu beheben als andere, die nicht verschwiegen werden dürfen. Obwohl es eine große, und zwar eine für die weitere deutsche zeitweise bedeutungsvolle niedersächsische Kunst gegeben hat, trägt den Bearbeiter dieses Gebietes nicht die Welle eines allgemeinen Bewußtseins vom Werte der heimischen Kunst, wie sie den Forscher der rheinischen oder fränkischen zur freudigen Inangriffnahme einer oft entsagungsvollen Tätigkeit emporhebt. Enttäuschungen selbst von Seiten, die eine Erforschung der bodenständigen Kunst dankbar begrüßen sollten, werden den Bearbeitern dieses Gebietes nicht erspart bleiben. Da es sich überdies in den meisten Fällen um die Erschließung eines völligen Neulandes handelt, so kann die Erscheinung, daß sich anstatt anerkennender Hinnahme oft mühsam erschlossener und dargebotener Ergebnisse kleinliche Besserwisserei — oder sogar noch Schlimmeres — äußert, weiter nicht in Erstaunen setzen.

Der unhaltbarste Grund, eine eingehendere Beschäftigung mit der niedersächsischen Kunst deshalb abzulehnen, weil sie sich nicht »lohne« und weil diesem Gebiete keine weiterreichende Bedeutung zukomme, bedarf eigentlich keiner Erörterung. Die künstlerischen Taten eines hl. Bernward, die ununterbrochenen Höchstleistungen der Hildesheimer Plastik, Denkmäler wie das Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dome zu Braunschweig, die niedersächsischen Glasmalereien (Bücken, Amelunxborn usw.), die Schöpfungen eines Meisters Bertram und Francke — um nur einige Gipfelpunkte zu nennen — sind keineswegs alleinstehende Zeugen einer eigenartigen, großen und bodenständigen Kunst. Selbst schlichtere Zwischenglieder, wie z. B. die noch völlig unerforschten Miniaturen des 13. und 14. Jahrhunderts, verraten eine erstaunliche Höhe und Selbständigkeit des formalen Könnens und des oft eigenartigen Inhaltes. Von den vielen »Unbekannten«, die sicher einmal der Geschichte der deutschen Kunst angehören werden, einem Klaus Berg in Lübeck, einem »Meister der goldenen lüneburgischen Tafel« u. a. ganz zu schweigen. Von einer gewissen Schuld an diesem noch sehr weitverbreiteten Vorurteile und der Geringschätzung der niedersächsischen Kunst können die Museumsleiter nicht losgesprochen werden. Wenn in ihnen wirkliches Verständnis, Ungeduld über die vielen noch ungelösten Fragen und eine nun einmal notwendige Begeisterung für die Sache wach gewesen wären, so hätten schon längst größere Ausstellungen etwa der mittelalterlichen niedersächsischen Malerei, der mittelalterlichen niedersächsischen Textilien, der niedersächsischen Renaissancegoldschmiedearbeiten usw. veranstaltet werden müssen, wie es sonst allerorts in Deutschland geschehen und wodurch natürlich das Interesse geweckt und der Wissenschaft ganz erheblich vorgearbeitet worden ist. Man wende nicht



Bedenken wegen Raumfragen usw. ein. Die haben sonstwo in genau gleichem Maße bestanden — und sind doch überwunden worden.

Es bleibt dabei, daß in wissenschaftlichem Sinne und zur Förderung der vielen brennenden wissenschaftlichen Untersuchungen wenig oder nichts geschehen ist. Am meisten haben wir dem unvergeßlichen Alfred Lichtwark zu danken, dessen ehrliche Liebe zur Wissenschaft und Begeisterung für die heimische Kunst hier deshalb auch ausdrücklich in dankbarem Gedenken hervorgehoben seien. Auch die vorzügliche Neueinrichtung und Aufstellung des lübischen Museums für Kunst und Kulturgeschichte und die entgegenkommende Förderung, die der Leiter desselben wissenschaftlichen Untersuchungen angedeihen läßt, dürfen als verheißungsvolle Wendung zum Besseren bezeichnet werden.

Die der Bearbeitung dringend harrenden Themen sind zum Teil seither als Probleme überhaupt noch nicht erkannt, zum Teil sind sie in den Rahmen so weiter Gebiete gestellt worden, daß eine Bearbeitung nicht in Frage kommen konnte. Es wird sich also im folgenden darum handeln, wenigstens die wichtigsten [1]) der Probleme zu nennen, deren baldige Bearbeitung dringend zu wünschen wäre. Es versteht sich leicht, daß einer reinen Nennung von Aufgaben, die eben seither Unerschlossenes erst eröffnen sollen, etwas Schemenhaftes anhaften müßte und daß sie vielleicht nicht Werbekraft genug in sich tragen würde, um die Inangriffnahme derselben — worauf es allein ankommt — zu veranlassen. Andererseits wird es die Fülle des noch zu bearbeitenden Materials begreiflich erscheinen lassen, daß es über die Kräfte eines einzelnen geht, die Wege zur Bearbeitung der in Frage stehenden Probleme in gleicher Weise ebnen zu können. Des Verf's. vornehmliche Beschäftigung mit der mittelalterlichen niedersächsischen Kunst wird den Anlaß geben, die Probleme des Mittelalters ausführlicher als die der andern Epochen zu behandeln. Eine gewisse Berechtigung der ungleichmäßigen Verteilung liegt aber in der Tatsache, daß die niedersächsische Kunst des Mittelalters die der andern Zeiten an Bedeutung weit überragt, und darin, daß die mit den späteren Epochen verknüpften Probleme bei weitem nicht die Schwierigkeiten aufweisen als die der früheren Zeitabschnitte.

Diese Ausführungen wollen vor allem Anlaß zu selbständigen Arbeiten anderer Seiten bieten, quieta movere, und den hoffentlich bald heimkehrenden jüngeren Kräften das Feld zu einer Tätigkeit bereiten, deren das Vaterland ebensowenig entraten darf als der, die sie heroisch draußen getan. Ganz abgesehen von der Unmöglichkeit, die Lösungen zu sämtlichen angerührten Problemen gleichmäßig geklärt und vorbereitet darbieten zu können, verbietet auch die Hoffnung auf die »Jungmannschaft«, Probleme so zu entwickeln, daß sie keine mehr sind.

Die übliche Einteilung der Entwicklung der neueren Kunst in drei Hauptabschnitte: Mittelalter, Renaissance, Barock, soll den Rahmen für die Gliederung der

[1]) Ich weiß wohl, daß es noch weit mehr als die im folgenden genannten Aufgaben gibt. Mögen die aufgeführten erst einmal alle in Angriff genommen werden!



folgenden Untersuchungen abgeben, wobei es natürlich unerörtert bleiben kann, ob und warum diese Einschnitte mit Recht oder Unrecht bestehen.

Bereits bearbeitete Gebiete werden einfach mit Stillschweigen übergangen, und da, wo bei in Angriff zu nehmenden Arbeiten Einzeluntersuchungen vorliegen, sollen diese nicht sämtlich aufgeführt werden, da es sich bei dieser Abhandlung ja keineswegs um eine Bibliographie der niedersächsischen Kunstgeschichte handeln kann.

I.

Die Erörterung der mit dem Mittelalter verbundenen Probleme muß für denjenigen, der in den Werken der bildenden Kunst mehr als manuelle oder artistische Leistungen erblickt, notwendigerweise mit einer Umfrage über die Vorarbeiten aus den Hilfswissenschaften, deren Beistand der Kunsthistoriker gerade innerhalb dieses Zeitraumes unmöglich entbehren kann, beginnen. Da ist es nun allerdings schlecht bestellt. Es sei gestattet, einige Wünsche auszusprechen, deren Erfüllung durch Untersuchungen von seiten der Schwesterwissenschaften dankbar zu begrüßen wären. Eine Geschichte des geistigen Lebens in Niedersachsen würde nicht nur dem Kunsthistoriker ungeheuer viel Arbeit ersparen, die er mit zeitraubender und oft mühsamer Lese aus weit auseinanderliegenden Stellen oder sogar eigenen Nachforschungen leisten muß, sondern auch ein Geschenk für alle die bedeuten, die sich mit irgendeinem Gebiete des mittelalterlichen Niedersachsen zu befassen haben. Vielleicht ist es für eine solche Untersuchung noch ebensowenig an der Zeit wie für eine Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Dann mögen uns wenigstens Sonderuntersuchungen beschieden sein. Besonders wünschenswert wären solche über den Kaland und über die geistlichen Brüderschaften. Leider wird bei solchen Abhandlungen wie auch bei denen über die Stifte, Domkapitel usw. die geistige Seite meist stark vernachlässigt. Allerdings nehmen in den Urkunden, Archivalien usw. die rechtlichen, sozialen und vor allem die wirtschaftlichen Fragen dieser geistlichen Vereinigungen den breitesten Raum ein, und sie sind nicht unwert, veröffentlicht und wissenschaftich untersucht zu werden. Im Grunde sind sie aber doch Nebensachen, während die geistige Eigenart, die geistigen Leistungen, Abhängigkeiten uws. leer ausgehen. Von allergrößtem Werte wären ferner Untersuchungen über die Entwicklungen der Breviere der einzelnen Diözesen — Hildesheim, Lübeck usw. —, weil in ihnen die religiöse und geistige Sonderstellung der einzelnen Gebiete, die sich in oft unerklärbarer Weise in den Kunstwerken zu erkennen gibt, festzustellen wäre. Von nachweisbarem und entschiedenem Einfluß ist die niedersächsische Mystik auf eine Reihe von Kunstwerken gewesen, und die Aufforderung zur Behandlung dieses Problems mag die Auslese aus denen der Nebenwissenschaften, die sich natürlich noch weit vermehren ließe, beschließen.

Der Mangel an den eben genannten Untersuchungen wird sich besonders bei der Inangriffnahme des Problems bemerkbar machen, das ich als erstes der mittel-



alterlichen Kunst nennen möchte, nämlich der »Wechselbeziehungen zwischen bildender und dichtender Kunst des Mittelalters in Niedersachsen«. Aus diesem Grunde mag es erlaubt erscheinen, auch auf die Annahme solcher Beziehungen [2]) hinzudeuten, wo die literarischen Zeugnisse bis jetzt noch fehlen. Gleich bei der die niedersächsische Kunst so verheißungsvoll eröffnenden Epoche des hl. Bernward scheinen mir Einflüsse von seiten der Dichtkunst ganz unzweifelhaft vorliegen zu müssen. Sowohl die typologische Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen, als deren Lebendigkeit an den Türen (1015), wie die auffallende Ausführlichkeit in der Schilderung der Säule (1025) sprechen wenigstens für die Annahme einer Beeinflussung durch geistliche Spiele. Auch die eigentümliche, inhaltreiche Darstellung an den Leuchtern aus dem Grabe des hl. Bernward läßt die Vermutung einer seither noch nicht genügend beachteten hildesheimischen Dichterschule um 1000 zu. Auf die zweifellos vorhandenen Beziehungen des Grabower Altares Meister Bertrams zu mystischen Vorstellungen habe ich bereits hingewiesen [3]). Sie lassen sich noch vertiefen und genauer festlegen. Ich will nur erwähnen, daß sich die Sprüche der Kirchenlehrer in der Predella fast sämtlich bei den Mystikern nachweisen lassen: z. B. Origines bei Meister Eckharts, Reden der Unterscheidung, ed. E. Diederichs, Bonn 1913, p. 1 ff.; Hieronymus, ebenda, p. 31, und Eckhart, Buch von der göttlichen Tröstung, ed. Strauch, Bonn 1910, p. 16, 32; Gregorius, bei Eckhart, Reden der Unterscheidung ... p. 39, und in niederdeutscher Fassung, vgl. Lotze, Kritische Beiträge zur Mystik Eckharts, Diss. Halle 1907, p. 67. Außerdem werden gerade in diesen mystischen Traktaten die in der Predella erscheinenden Gestalten, wie Origines, Augustinus, Hieronymus, Dionysius und Bernhard, häufig genannt. Bekannt sind die hin und her spielenden Anregungen durch die eigentümliche Transsubstanzationsvorstellung, wie sie sich literarisch im sogenannten »Mühlenliede« [4]) verdichtet hat. Auch hier fehlen noch eingehendere Untersuchungen über die Art des Gebens und Nehmens der beiden Schwesterkünste. Auffallend ist, daß die bildlichen Darstellungen — in Kloster hl. Kreuz Rostock, Dorfkirche Retschow, Hochaltar Triebsees, Altar Doberan, sog. Duderstädter Altar im Provinzialmuseum Hannover — nicht genau miteinander übereinstimmen, so daß man wohl mit Recht auch auf örtliche Abweichungen der Lieder voneinander schließen darf. In ähnlichen Gedankenkreisen bewegt sich die Darstellung der Kreuzigung durch die fünf Tugenden — Altar Doberan, Altar Warendorpkapelle Dom Lübeck, Wandgemälde Mollwitz —, für die die bestimmten örtlichen literarischen Fassungen noch nicht vorliegen.

[2]) Über die Art der Behandlung eines solchen Themas vgl. H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.

[3]) Vgl. V. C. Habicht, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. (Beiträge zur nieders. Kunstgesch. Bd. 1.) Straßburg 1915, p. 123 ff.

[4]) Vgl. Niederdeutsches Jahrb. 3, p. 86; Niederd. Jahrb. 9, p. 49; Niederd. Jahrb. 14, p. 60 und ebenda 15, p. 1; Mecklenb. Anzeiger 1885, Nr. 215/6; Niederd. Korr.bl. 10, p. 19, 61, 83, und ebenda 14, p. 30, Zwingliana, Zürich 1912, p. 366 ff.



In diese Vorstellungskreise gehört auch die Darstellung von Christus in der Kelter, die zweifellos auch mit literarischen Denkmälern zusammenhängt. Als Beispiel sei die Wandmalerei an der Mauer des H. Geist-Hospitals zu Lübeck genannt [4a]). Eine — soweit mir bekannt — in der bildenden Kunst einzig dastehende Fassung der Pietà findet sich auf dem schon genannten Duderstädter Altar. Maria sitzt mit dem Sarkophage mit Christus auf dem Schoße da und hält in der einen Hand den Kruzifixus, mit der andern den Auferstandenen an einem Beine! Ich zweifle nicht, daß auch hier Einflüsse von — Hildesheimer? — Dichtungen der Zeit um 1400 vorliegen müssen. Nur mit Hilfe literarischer Nachweise wird sich auch die Darstellung des von den 14 (!) Sünden mit Pfeilen geschossenen Ecce homo in der Nikolaikirche zu Wismar [5]) erkennen lassen. In den Wandmalereien der Nikolaikirche zu Rostock, die Szenen aus dem Leben der hl. Kümmernis und Christi darstellen [6]), lassen die beigegebenen Spruchbänder keinen Zweifel über die Einflüsse durch geistliche Spiele. Um ein seither noch unentdecktes Spiel muß es sich bei den Szenen der Wangen des Levitenstuhles zu Verden handeln, worauf ich bereits hingewiesen habe [7]).

Neben diesen — keineswegs erschöpfenden — Beispielen aus dem Gebiete der geistlichen Dichtung seien noch einige aus der weltlichen genannt. Eine ganz besondere Beachtung müßte innerhalb der Behandlung dieses Problems dem Einfluß der Spielmannsdichtung — und dem der Mimen und Histrionen — gewidmet werden. Der um 1250 entstandene Zyklus in Marienhafe [8]) ist ein frühes und zugleich überzeugendes Beispiel für diese gar nicht hoch genug anzuschlagende Einwirkung. Die Teppiche mit Tiersagenszenen und der Tristanlegende in Wienhausen [9]) und die in Lüne [10]), ferner die Leinengarnstickerei im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck [10a]), ja das Vorkommen von Medaillons mit Reineke de Voß-Szenen auf einem Altare (dem der Antoniter-Präzeptorei Tempzin, jetzt Museum Schwerin [11])), sprechen deutlich genug dafür. Die Sprüche aus Freidank und Primas am ehemaligen Bremer Ratsgestühl [12]) und die, nach meiner Meinung, durch Freidank veranlaßte Szene

[4a]) Vgl. Th. Hach, Das Kelterbild an der Mauer des H. Geist-Hospitals zu Lübeck. Zeitschr. des Vereins für lüb. Gesch. und Altertumsk. Bd. 5, Lübeck 1887, p. 283.

[5]) Vgl. Fr. Schlie, Die Kunst- u. Gesch.-Denkm. des Großh. Mecklenb.-Schwerin. Schwerin 1899. II. Bd., p. 151.

[6]) Vgl. Bd. I. Schwerin 1898, p. 150 u. 160.

[7]) Habicht, Die nieders.-mittelalt. Chorgest. a. a. O., p. 121.

[8]) Vgl. Suur und Martens, Die alte Kirche zu Marienhafe. Emden 1845.

[9]) Vgl. Jul. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. Berlin o. J. Tafeln 12—13.

[10]) Vgl. H. W. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen. Bd. IV. Hannover 1877, p. 124 ff.

[10a]) **Vgl. Karl Schaefer: Führer durch das Museum für Kunst und Kulturgeschichte zu Lübeck, 1915, p. 29.**

[11]) Vgl. Fr. Schlie, Die Kunst- u. Gesch.-Denkm. des Großh. Mecklenb.-Schwerin, Bd. III, p. 412.

[12]) Vgl. E. H. Meyer, Über die Sprüche der Rathaushalle in Bremen. Brem. Jahrb. Bd. I, p. 68 ff.



am Gestühle zu Scharnebeck [13]) lassen die vielseitigen Beziehungen gerade dieser Richtung der deutschen Dichtung mit der bildenden Kunst deutlich erkennen. In diesen Kreis gehört zweifellos auch der Ursprung der Rolande [14]) und der Totentänze [15]), die ein wichtiges und besonderes Kapitel dieser Abhandlung zu bilden hätten. Die gegebenen Andeutungen werden genügen, zu erkennen, daß es sich hier um ein der Bearbeitung wohl lohnendes Gebiet handelt und daß der Probleme genug — die Frage des Einflusses der bildenden Kunst auf die Dichtkunst habe ich nicht einmal berührt — vorhanden sind.

Ich schließe hieran als ein ebenfalls nicht rein kunsthistorisches Thema an: »Die sozialen und persönlichen Verhältnisse der Künstler des Mittelalters in Niedersachsen«, dessen gleicher Wert für Kultur-, Kunst- und Sozialgeschichte einleuchtend sein dürfte. An Stelle des schattenhaften Begriffes »Zeitstil«, mit dem man eine Zeitlang auskommen zu können glaubte, hat man neuerdings, und zwar mit Erfolg, die auch im Mittelalter gültige Bedeutung des Rechtes der künstlerischen Persönlichkeit betont. Vor allem hat sich die Ansicht der allgemein gebräuchlichen Anonymität als verfehlt erwiesen [16]). Allerdings sind die mittelalterlichen Signaturen meist unauffällig angebracht und nicht leicht zu deuten. Sicher würde eine auf das Ziel gerichtete Untersuchung auch bei den niedersächsischen Kunstwerken zu brauchbaren Ergebnissen gelangen. Daneben wären die bekannten Quellen, wie Hüttenbücher, Bürgerbücher, Stadtrechnungen, Zunfturkunden, Archivalien, Urkunden überhaupt usw., heranzuziehen. Eine gute Vorarbeit hat der unvergeßliche Mithoff [17]) geboten, der für seine Zeit (um 1860) Erstaunliches geleistet hat, wenn seine Arbeiten auch veraltet sind und den neueren wissenschaftlichen Anforderungen nicht mehr genügen — ihrer Entstehungszeit gemäß überhaupt nicht entsprechen können. Auf Grund seiner und anderer [18]) Vorarbeiten wäre nun vor allem an die Lösung der vielumstrittenen Frage: »Laien- oder geistliche Künstler?« heranzugehen. Soweit es nach den vorhandenen Untersuchungen möglich ist, läßt sich aussagen, daß bis ins 12. Jahrhundert vorwiegend geistliche Künstler in Niedersachsen tätig gewesen sind, und weiter, daß gerade hier auch noch in späterer

---

13) Vgl. Habicht a. a. O. p. 122.

14) Vgl. V. C. Habicht, Die kunsthistorische Einreihung des Rolandes zu Bremen vom Jahre 1404. Zeitschr. für bild. Kunst 1915/16, Heft 10.

15) Vgl. A. Dürrwächter, Die Totentanzforschung. Kempten u. München 1914.

16) Vgl. F. de Mély, Les Primitifs Français et leurs signatures. Les sculpteurs. L'ami des monuments et des arts, Bd. 19, 20 u. 21.

17) Vgl. H. W. H. Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister. Hannover 1885.

18) Vgl. J. M. Lappenberg, Beiträge zur älteren Kunstgesch. Hamburgs. Hamburg 1864; O. Rüdiger, Die ältesten Hamburger Zunftrollen. Hamburg 1874; C. Wehrmann, Die ält. Lüb. Zunftrollen. Lübeck 1864; Joh. Focke, Bremische Werkmeister aus älterer Zeit. Bremen 1890; Ed. Bodemann, Die älteren Zunfturkunden der Stadt Lüneburg. (Quellen u. Darst. zur Gesch. Niedersachsens Bd. I.) Hannover 1883 u. a.



Zeit auffallend oft geistliche Künstler genannt werden [19]), so z. B. 1406 Frater Joh. Piscator in Hildesheim; 1466 die Künstler des Chorgestühls der St. Godehardikirche usw. Es scheint hiermit zusammenzuhängen, daß die soziale Stellung der Künstler eine hohe gewesen ist [20]). Die Freizügigkeit der mittelalterlichen Künstler ist eine heute zu allgemein anerkannte Tatsache, als daß auf die Notwendigkeit der Beachtung dieser Seite ausdrücklich hingewiesen werden müßte. Eine Zusammenstellung der auswärts tätig gewesenen Niedersachsen [21]), wie der in unserem Gebiete auftauchenden Ausländer [22]), würde gewiß zu wichtigen Ergebnissen gelangen. Aus der Häufigkeit des Vorkommens einzelnen Kunstzweigen angehörender Künstler ließen sich Schlüsse ziehen, wie z. B. aus dem Überwiegen von Glasmachern. Die Entwicklung der Zünfte, die Art ihrer Abgrenzung gegeneinander, Lehrlings-, Gesellen-, Meisterverhältnisse, Aufnahme in die Zünfte usw. hätten einen breiten Raum einzunehmen. Geklärt werden müßte auch die eigenartige Erscheinung, daß in Niedersachsen Malerei und Plastik im Gegensatze zu andern Gegenden — z. B. Schwaben — von einer Person ausgeübt werden durfte, wie es bei Meister Bertram, der stets als pictor bezeichnet wird, einwandfrei feststeht [23]).

Innerhalb der Zweige der bildenden Kunst selbst bietet die Baukunst der wissenschaftlichen Tätigkeit ein auf weiten Strecken unbebautes Feld dar. Die Fülle des Materials läßt es als nötig erscheinen, daß hier eine Trennung in bürgerliche und kirchliche Baukunst vorgenommen werden müßte.

Eine Untersuchung über die kirchliche mittelalterliche Baukunst würde wesentliche Erleichterung in dem Umstande finden, daß die Baugeschichten der einzelnen Denkmäler meist bereits genau erforscht worden sind, daß photographische und perspektivische Aufnahmen derselben vorliegen und daß auch schon auf die stilistischen Zusammenhänge — z. B. zwischen Dom zu Lübeck und Dom zu Ratzeburg [24]), Marktkirche zu Hannover und St. Johanniskirche zu Lüneburg [25]) usw. — hingewiesen worden ist. Die Hauptaufgabe würde demnach in einer zusammenfassenden Darstellung bestehen. Hierbei wäre die Nachprüfung der bereits veröffentlichten Archivalien und die Auffindung seither nicht benutzter unbedingte Voraussetzung. Eine besonders dankenswerte Aufgabe würde in dem Nachweise vom Bestehen der niedersächsischen Bauhütten — die es hier genau so gut wie in Schwaben oder am Rhein gegeben haben muß —, deren Hauptsitze, Ordnungen,

---

19) Vgl. H. W. H. Mithoff a. a. O.

20) Vgl. H. W. H. Mithoff a. a. O.

21) Vgl. H. W. H. Mithoff a. a. O.

22) Vgl. H. W. H. Mithoff a. a. O.

23) Vgl. die für ihre Zeit ausgezeichnete Arbeit, die auch in anderer Hinsicht eine Menge von Anregungen bietet, von J. H. Müller, Altdeutsche Schnitzwerke. Hannover 1874, p. 31 ff.

24) Vgl. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. II, p. 363.

25) Vgl. Habicht, Hannover. Leipzig 1914, p. 9 ff.

Entwicklung usw. beruhen[25a]). Erst auf Grund solcher Feststellungen, denen sich weitere über die Hauptbaumeister, deren Tätigkeit an verschiedenen Orten und Verbindung mit den übrigen deutschen Hütten anzuschließen hätten, würde sich die Möglichkeit ergeben, die oft überraschenden Übereinstimmungen weit auseinanderliegender Bauten begreiflich und erklärbar zu machen.

Bei einer Darstellung des bürgerlichen Steinwohnhauses des Mittelalters in Niedersachsen müßte die auf archivalischen Aussagen aufgebaute historische Darstellung gleichfalls unbedingt die Grundlage bilden, weil bei dem ausgesprochen konservativen Charakter des niedersächsischen Wohnhausbaues reine Grundriß- oder Formenvergleichungen unbedingt zu falschen Bildern führen müßten. Es kann nicht verhehlt werden, daß dem an sich sehr schönen und lockenden Thema dadurch Schwierigkeiten erwachsen, daß wenige Bauten in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten geblieben sind und eine archivalische Feststellung deshalb noch nicht immer gleich in vollem Umfange bei dem betreffenden Hause verwandt werden kann. Andrerseits bietet sich eine Erleichterung in der Tatsache, daß sich die einzelnen Gruppen leichter voneinander ablösen, ja daß man mit vollem Rechte oft von einer örtlichen Bauweise — z. B. in Hannover oder Lüneburg — sprechen kann. Da es sich überdies vornehmlich um Bauten einer Epoche — nämlich des 15. Jahrhunderts — handelt, und da in diesem Falle eine Beteiligung der Hütten kaum vorliegt, die Bauten dem Ortsgeschmacke entsprechend vielmehr von eingesessenen Bauhandwerkern errichtet sein werden, würde sich eine Einteilung der Aufgabe nach Orten — und Gegenden — empfehlen. Auch hier erwächst einem Bearbeiter insofern Erleichterung, als die Eigenart des Wohnhausbaus einzelner Städte — z. B. Braunschweig[26]), Hildesheim[27]), Lübeck[28]) oder Hamburg[28a]) — in den Grundzügen bereits erforscht und erkannt ist. Die in Fachwerk errichteten Wohnbauten haben zum Teil schon in Untersuchungen, die eine lokale Begrenzung des Themas vornehmen, Bearbeitungen gefunden[28b]). Aber auch hier harren noch manche Aufgaben — der Fachwerkbau Bremens, Verdens, Alfelds, Göttingens usw. — der Lösung.

Die niedersächsische Plastik des Mittelalters setzt mit den um 1015—1020

[25a]) Soweit ich feststellen konnte, sind die Hüttenbücher, Rechnungsbücher usw. an den Stellen, wo man sie zunächst vermutet, nicht mehr vorhanden. So beginnen die Fabrikregister des Domes zu Hildesheim (Staatsarchiv Hannover) erst mit dem Jahre 1538; die des Domes zu Bremen sind überhaupt nicht auffindbar. Ich glaube aber vorerst nicht an einen völligen Untergang dieser mittelalterlichen Archivalien. Schon der Nachweis ihres jetzigen Aufbewahrungsortes würde ein großes Verdienst bedeuten.

[26]) Vgl. P. J. Meier und K. Steinacker, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Wolfenbüttel 1906, p. 61 ff.

[27]) Vgl. Ad. Zeller, Die Geschichte der Wohnbaukunst der Stadt Hildesheim. Hannover 1913.

[28]) Vgl. K. Schaefer, Zur Geschichte des lübischen Wohnhauses. Zeitschrift des Vereins für lüb. Gesch.-u. Altertumskunde, Bd. XVI. Lübeck 1914, p. 121 ff. (Zusammenstellung der neueren Literatur!)

[28a]) Vgl. W. Melhop, Althamburgische Bauweise, Hamburg 1908.

[28b]) Vgl. K. Steinacker, Die Holzbaukunst Goslars, Goslar 1899; Ed. Cordes, Die Fachwerkbauten der Stadt Celle (Diss. Hannover), Berlin 1914 u. a.

entstandenen Arbeiten des hl. Bernward ein. Die Vorliebe für den Backsteinbau erklärt es, warum gerade hier die Monumentalplastik der Blütezeit des 12. und 13. Jahrhunderts zurücktreten mußte. Immerhin ist doch genug geleistet worden, um eine besondere Darstellung der niedersächsischen Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts zu rechtfertigen, zumal Altar, Holz und weitere Plastiken mit in den Kreis einer solchen Untersuchung gezogen werden könnten. Eine Zusammenfassung der Bildhauerarbeiten dieser Jahrhunderte rechtfertigt aber auch der Umstand, daß die überwiegende Mehrheit derselben den gleichen deutlichen Einfluß durch die große sächsische Monumentalplastik verrät. Die klugen und törichten Jungfrauen vom Bremer Domportale [28c]) zeigen sich in gleicher Abhängigkeit von diesen sächsischen Schöpfungen wie etwa die aus der Marienkirche in Lübeck [28d]) stammenden Apostel oder wie die Reste des Domlettners zu Hamburg [28e]). In genau derselben Stärke läßt sich die Vorherrschaft des sächsischen Stiles hinsichtlich der Holzplastiken feststellen. Ein Kruzifix aus Alfeld [28f]) (jetzt Prov.-Mus. Hannover) oder eines aus Buer (ebenda) oder selbst das im Dome zu Ratzeburg verleugnen alle keineswegs den klaren Zusammenhang mit den allerdings auch einzigartigen und des weitesten Einflusses werten Arbeiten im Dome und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Trotz dieses Verhältnisses lassen sich in den abhängigen, aber mehr natürlich noch in den selbständigeren Werken eigene Züge erkennen, die der niedersächsischen Schule zuzurechnen sind. Vor allem sind es die in Hildesheim entstandenen Arbeiten [29]), die für eine ununterbrochene Fortführung der vom hl. Bernward ins Leben gerufenen Schule zeugen und unter denen Werke wie das Tympanon der St. Godehardikirche und wie das Taufbecken des Domes über die beachtenswerte Höhe und Eigenart dieser Schule keinen Zweifel aufkommen lassen können. Erst eine gründliche Erforschung des Gesamtbestandes könnte den Nachweis erbringen, ob mehrere und welche Hauptschulen bestanden haben, welche Rolle z. B. die Hildesheimer gespielt hat, und ob die Vorherrschaft einer derselben festzustellen ist.

Sowohl die größere Fülle des Materials als auch die nun klar faßbare Scheidung in lokale Stile lassen es nötig erscheinen, die Bildhauerkunst der folgenden Jahrhunderte des Mittelalters nicht — wenigstens vorerst nicht — zusammenfassend zu behandeln. Zum mindesten dürfte eine Dreiteilung in hanseatische, hildesheimische und mecklenburgisch-pommersche gotische Plastik ratsam erscheinen. Die gotische hanseatische Plastik weist selbst wieder eine derartige Menge an

[28c]) Vgl. G. F. Hartlaub, Zur gotischen Plastik in Bremen, Jahrb. der brem. Sammlungen, V. Jahrgang, I. Halbbd., Bremen 1912, p. 2 ff.

[28d]) Vgl. K. Schaefers Führer a. a. O. p. 25.

[28e]) Vgl. Ad. Goldschmidt, Die älteste hamburgische Skulptur. Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte. Hamburg 1905, 8. Bd. p. 113 und 2. Abb.

[28f]) Vgl. Ad. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Jahrb. der Königl. preuß. Kunstsammlungen, 36. Bd. Berlin 1915, p. 137 ff.

[29]) Über diese bereitet der Verf. eine Sonderuntersuchung vor.



Denkmälern auf und läßt innerhalb derselben einen so ersichtlichen Unterschied zwischen der der Zeit um 1350—1450 und der um 1500 (also ca. 1460—1520) erkennen, daß auch hier wieder zugunsten einer schärferen Herausarbeitung des Wesentlichen eine Teilung angebracht sein dürfte.

Die Untersuchung über die hanseatische Plastik von 1350—1450 wäre mit einem Überblick über die Werke aus der Zeit 1300—1350 zu eröffnen. Man hat das Recht, mit dieser Epoche mehr im Sinne einer einleitenden Darstellung zu verfahren, weil einerseits nur wenige versprengte Werke aus dieser Zeit erhalten sind —z. B. Grabplatte Arndt v. Gröpelingens, Bremen [30]) — und ein wichtiger anderer Teil sicher nicht heimischen Ursprungs ist (die flandrischen Grabplatten in Lübeck [31]). Die heimische Kunst setzt mit dem vollen Akkorde des Grabower Altares [32]) Meister Bertrams ein. Trotz der ausgezeichneten Monographie A. Lichtwarks ist uns die Kunst dieses Meisters in vielen Punkten noch rätselhaft. Die Herkunft des Stiles seiner Malereien aus der böhmischen Miniatur- und Tafelmalerei wird demnächst deutlich gemacht werden [33]). Der ausdrücklich immer »Pictor« genannte Meister erscheint auch zunächst in Hamburg mit der Anfertigung von Malereien beschäftigt: 1367 Bild der hl. Maria vor dem Mildertor, 1367 Bemalung eines Briefkastens; 1373 Briefkasten. Erst 1375 scheint er den Auftrag auch für Anfertigung von Plastiken erhalten zu haben, ebenso 1377, und 1379 muß er dann die Arbeit an dem Altar der hl. Petrikirche (Grabower), der Malereien und Plastiken zeigt, begonnen haben. Während bei den Malereien der böhmische Einfluß feststeht, kann man das bei den Plastiken nicht so ohne weiteres behaupten. Bei ruhiger Betrachtung der Überlieferung scheint sich folgendes Bild zu ergeben: Der in Böhmen ausgebildete Maler kommt um 1365 nach Hamburg, wird zunächst mit Malerarbeiten und dann erst mit bildhauerischen Aufträgen beschäftigt. Es wäre denkbar, daß sich Bertram erst im Laufe der Zeit plastischen Arbeiten zugewandt hat und daß er an vorausgegangenen hanseatischen (hamburgischen) Plastiken Anlehnung gesucht und gefunden hat. Ich will diese Frage, die eine Lösung dringend erheischt, hier nicht weiter verfolgen. Die Schule Meister Bertrams ist bereits gut zusammengestellt worden [34]), bedarf aber noch der Erweiterung und Vertiefung. Um 1400 sind dann zwei »Zwischenspiele« zu beobachten: ein mittelrheinisches in Lübeck (Burgkirchenfiguren um 1405—1410 und »Schöne Maria« und ihr Kreis um 1420, jetzt Museum) und ein süddeutsches in Bremen, wo die Rathausfiguren und das Chorgestühl sicher unter dem Einflusse der Parlerplastiken entstanden sind. Ein neuer

---

[30]) Vgl. Denkmale der Gesch. u. Kunst der freien Hansest. Bremen. Bremen 1876. III. Abt., p. 34 u. Taf. VI.

[31]) Vgl. W. Brehmer, Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jahrh. Hans. Gesch.-Bl. 1883, p. 1 ff.

[32]) Vgl. A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905.

[33]) von Dr. W. Heubach, Graz

[34]) Vgl. Fr. Knorr, Der Meister des Neukirchener Altares. Kieler Diss. 1902.

Abschnitt beginnt mit der Plastik, die um die Kunst Meister Franckes zu gruppieren wäre, wobei die eigene bildhauerische Tätigkeit Meister Franckes noch genau festzustellen sein würde.

Einer Untersuchung über die hanseatische Plastik um 1500 ist durch eine Reihe von Arbeiten bereits der Boden geebnet. Außerdem dient der Umstand, daß sich die zunächst verwirrende Fülle des Materials um bestimmte Künstlerpersönlichkeiten gruppieren läßt, zur Erleichterung einer solchen Arbeit. Hinrich Bornemann in Hamburg[34a]), Herman Rohde und Berndt Notke[34b]), Benedikt Dreyer[34c]), Klaus Berg und Henning von der Heyde[34d]) in Lübeck und Joh. Voß[34e]) in Bremen sind für die Zeit beglaubigte Künstler, denen auch schon mit mehr oder minder großer Gewißheit einzelne Werke zugewiesen werden konnten. Um zur Klarheit zu kommen, wären in diesem Falle archivalische Belege von größtem Werte, und deren Auffindung und geschickte Benutzung würden einen wesentlichen Teil der Aufgabe bilden.

Über die gotische Hildesheimer Plastik bereitet der Verf. eine Untersuchung vor, der hier nichts vorweggenommen werden kann.

Die mecklenburgisch-pommersche Gruppe ist in neuerer Zeit in dem Buche von Paul[35]) zum Teil behandelt worden. Die Monumental- wie überhaupt die Steinplastiken haben gerade hier eine außerordentlich starke Zurücksetzung erfahren. Im großen wird man wohl daran festhalten können, daß auch die Holzplastiken des 15. Jahrhunderts ihre Anregungen durch hanseatische Werke erfahren haben. Vorausgehen aber einzelne Werke, wie der Kelchschrank in Doberan und der Altar in Rossow, deren hohe künstlerische Stufe der Erklärung bedarf. Das Verhältnis der Werke in Doberan — Hochaltar, Laienaltarkreuz und Sakramentshäuschen — zu denen Meister Bertrams bedarf dringend einer eingehenden Untersuchung. Bei späteren Werken, wie den Altären in St. Jürgen in Wismar und dem Neustädter Altar (jetzt Museum Schwerin), sind zuverlässige Anhalte für deren Datierung von einschneidender Bedeutung. Ich glaube, daß man neben dem Einfluß der Hansestädte hier und bei Altären, wie denen von Teterow, Malchin usw., auch an einem von den Hildesheimer Altären ausgehenden festhalten muß. Die Beziehungen dürfen keineswegs als »zu weit hergeholte« angesprochen werden. Machen sich doch solche mit dem Mittelrhein sogar geltend. Ich verweise auf die schlagenden Übereinstimmungen der Büste Gottvaters im Großherzoglichen Museum zu Schwe-

34a) Vgl. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. II: Nordostdeutschland. Berlin 1906, p. 172 und Faulwasser, Die Jakobikirche zu Hamburg. Hamburg 1894.

34b-d) Vgl. K. Schaefer, Führer durch das Museum für Kunst- und Kulturgesch. zu Lübeck. Lübeck 1915.

34e) Vgl. Th. Tamm, Altenbruch, Niedersachsen. 7. Jahrg. 1901/02. (Bremen) p. 135. Ich bereite eine Untersuchung über Joh. Voß seit längerer Zeit vor.

35) Vgl. M. Paul, Sundische und lübische Kunst. Berlin 1914.



rin [36]) mit der die gleiche Figur darstellenden der Sammlung Dr. Großmann in Frankfurt a. M. [37]). Auch in der späteren Zeit bestehen derartige Abhängigkeiten, ganz abgesehen davon, daß z. B. lübische Werkstätten geradezu für die mecklenburgisch-pommerschen »geliefert« haben. Trotzdem läßt sich das Selbständige der Plastik auch dieser Gruppe nicht verkennen, und es müßte — neben der sehr dankenswerten Zusammenstellung des Materials überhaupt — eben Aufgabe dieser Untersuchung bleiben, festzustellen, inwieweit man von einer Schule sprechen kann.

Eine Untersuchung über die niedersächsischen mittelalterlichen Miniaturen hätte ihr Schwergewicht auf die Erforschung der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts zu legen. Denn im Gegensatze zu der frühen Zeit ist diese Epoche seither noch kaum beachtet worden. Die Handschriftenbestände der Bibliotheken und Archive in Hildesheim, Hannover, Lüneburg, Wolfenbüttel usw. bilden ein wirkliches Neuland für die kunstgeschichtliche Forschung. Einige Beobachtungen möchte ich als Winke mitteilen. Aus dem 13. Jahrhundert sind an mehreren Orten Hss. mit Miniaturen zweifellos französischen Ursprungs (z. B. Loccum, Kgl. Bibl. Hannover (Bibl. lat. I/1 und I/2), Beverin. Bibl. Hildesheim) erhalten. Sie sind offenbar direkt aus Frankreich bezogen worden — und es wäre wertvoll, Genaueres über diese Beziehungen und den Einfluß dieser Miniaturen zu ermitteln. Im 14. Jahrhundert scheint die Beteiligung kunstgeübter Frauen eine ähnliche Rolle gespielt zu haben wie in der Textilkunst. Hier sind uns sogar die Namen von einzelnen Künstlerinnen, wie der der Gisela von Kersenbroek des Klosters Rulle [38]), überliefert. Außer ihr sind Namen anderer Nonnen aus den Klöstern Rulle, Gertrudenkloster Osnabrück [39]), Lamspringe [40]) usw. erhalten. Bei der Seltenheit von Tafelmalereien aus dieser Zeit — Antependien: Goslar, Kloster Wennigsen, Kloster Lüne — wären Ermittlungen auf diesem Gebiet als Ersatz für die verloren gegangenen Altarbilder von besonderem Werte. Eine systematische Durchforschung der Klosterbibliotheken [41]) würde sicher zu unverhofften Entdeckungen führen. Eine hervorragende Stellung nehmen für die Kunst um 1400 die Miniaturen des Stadtarchivs zu Lüneburg ein (Sachsenspiegel, Schwabenspiegel und Liber gradualis), die sogar eine gesonderte Behandlung verdienen würden.

Trotz einiger urkundlicher Zeugnisse, die auf die hohe Stellung der niedersächsischen mittelalterlichen Glasmalerei schließen lassen, hat eine zu-

[36]) Vgl. M. Paul a. a. O. Tafel XII.

[37]) Vgl. Christian Rauch, Mittelrheinische Tonplastik. Hessenkunst 1914. Abb. 6. Auf Beziehungen der mecklenburgischen Malerei u. Plastik zur mittelrheinischen habe ich hingewiesen in »Rheinlande« H. XII, p. 401 ff.

[38]) Vgl. Mitt. des Hist. Ver. Osnabrück 27, p. 300 ff.

[39]) Ebenda Bd. 3, p. 26 ff.

[40]) Vgl. Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Bibliothek zu Wolfenbüttel, p. 36.

[41]) Über Ebstorf vgl. Borchling in Ztschr. d. Histor. V. Nds. 1905, p. 361 ff., und Schröder in Niederdeutsches Jahrb. Bd. 15, p. 1 ff.



sammenfassende Darstellung dieses Gebietes noch nicht stattgefunden. Das berühmte Brieffragment des Klosters Hude [42]), die häufige Erwähnung von Glasmachern,[43]) und die Tatsache der Berufung lübischer Glasmaler nach Italien [44]) sind einige dieser Belege, die keinen Zweifel über die Bedeutung und Verbreitung dieses Kunstzweiges aufkommen lassen können. Beim ersten Anschein mag es bedünken, als ob diese Zeugnisse wenig Wert hätten, da ihnen keine erhaltenen Werke von Bedeutung entsprechen. Ich will keine unerfüllbaren Verheißungen machen und gebe zu, daß gerade hier unendlich viel restlos verloren gegangen ist. Trotzdem halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß bei eingehendem Suchen doch noch verschollene Stücke hier und da gefunden werden können [45]). Vorläufig ist der Mangel eigentlich nur für die frühe Zeit ersichtlich und empfindlich. Zahlreich sind die Werke des 14. Jahrhunderts, und selbst die des 15. — hier wenigstens im Vergleiche zu der erhaltenen Malerei und Plastik — auch gerade nicht. Dafür entschädigen sie durch die erstaunliche Höhe ihrer künstlerischen Ausführung; namentlich die der Stiftskirche St. Materniani zu Bücken. Reichlicher sind die Beispiele aus der Zeit um 1400: Marktkirche Hannover, Klosterkirche Amelungsborn, Marienkirche Lübeck usw. Unter den späteren nehmen die in St. Jürgen Wismar, Northeim, Uslar und Ramelsloh eine besondere Stellung ein. Die sämtlichen erwähnten Arbeiten sind zwar nie ganz vergessen worden. Es fehlt aber sehr an einer zuverlässigen Bestimmung der Entstehungszeit, der künstlerischen Herkunft und der Schöpfer derselben — von einer zusammenfassenden Darstellung der Entwicklung und ihrer Bedeutung für die weitere deutsche Glasmalerkunst ganz zu schweigen.

Die mittelalterliche Wandmalerei hat eine groß angelegte Veröffentlichung [46]) gefunden, in der die wichtigeren niedersächsischen Arbeiten, wie die des Domes zu Braunschweig, der Neuwerkskirche zu Goslar, des Klosters Wienhausen usw., bereits veröffentlicht worden sind. Da der Text aber nicht auf eigentliche kunstgeschichtliche Fragen eingeht und eine Zusammenfassung vermissen läßt, würde es sich sehr lohnen, der niedersächsischen mittelalterlichen Wandmalerei eine besondere Abhandlung zu widmen, besonders auch deshalb, weil in dem Werke von Bormann eine stattliche Anzahl nicht unbedeutender niedersächsischer Werke überhaupt nicht erwähnt wird. Wie sehr es hier noch an gründlichen Arbeiten mangelt, möge aus der Tatsache, daß bis heute noch keine auf urkundlichen Belegen beruhende

[42]) Vgl. G. Sello, Das Zisterzienserkloster Hude. Oldenburg u. Leipzig 1895, p. 90.

[43]) Vgl. H. W. H. Mithoff a. a. O.

[44]) Vgl. R. Struck, Zur Kenntnis lübeckischer Familien und ihrer Beziehungen zu einheimischen und auswärtigen Kunstdenkmälern. Jahrbuch des Mus. für Kunst- u. Kulturgesch. zu Lübeck. Lübeck 1915, p. 64 ff.

[45]) So findet sich z. B. ein Fenster mit dem Kruzifixus aus der Nikolaikapelle zu Hannover bei B. Frhrn. v. Münchhausen, Hannover.

[46]) Vgl. R. Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmal. in Deutschland. Berlin o. J.



Bestimmung der Decke der St. Godehardikirche zu Hildesheim, die natürlich mit in den Kreis dieser Untersuchung zu ziehen wäre, gefunden worden ist. Eingehendere Einzelforschungen würden gewiß auch hinsichtlich der Malereien des Braunschweiger Domes, der Neuwerkskirche zu Goslar usw. — trotz deren Übermalungen — zu brauchbaren Ergebnissen gelangen. Jedenfalls ließe sich auch auf unserem Gebiete das erreichen, was H. Schmitz [47]) auf dem westfälischen zustande gebracht hat. Überaus ergiebig wäre auch das 14. Jahrhundert. Wienhausen [48]) und die zum Teil erforschten Malereien Lübecks [49]) würden allein der Bearbeitung lohnen. Völlig ungeklärt ist auch noch die Entwicklung der Wandmalerei in Mecklenburg. In ikonographischer Hinsicht fallen die große Breite der Erzählungen und deren deutliche Beziehungen zu den geistlichen Spielen auf (vgl. z. B. Nikolaikirche Rostock, Toitenwinkel, Below, Teterow), während die formale Wiedergabe namentlich an die lübischen Werke anzuknüpfen scheint.

Teppiche wie die des Klosters zu Wienhausen oder die des Klosters Lüne sind ihrer einzigartigen Stellung wegen der Wissenschaft nicht unbekannt geblieben. Dennoch fehlt uns bis jetzt eine übersichtliche Abhandlung über die niedersächsischen mittelalterlichen Textilien, obwohl Stoff — und zwar bedeutender — genug vorhanden ist. Allerdings findet sich nicht mehr alles am ursprünglichen Aufbewahrungsort. Ich möchte erwähnen, daß besonders das Provinzial-Museum zu Hannover eine stattliche Anzahl nicht ausgestellter Arbeiten aufbewahrt [50]). Ungeklärt ist bis jetzt eine Reihe für die Wissenschaft sehr wichtiger Fragen geblieben. Ich will einige besonders beachtenswerte hervorheben. Zunächst erhebt sich die Frage, wann und wo die ersten Arbeiten auf diesem Gebiete entstanden sind. Einer eindeutigen Entscheidung steht der Umstand entgegen, daß die byzantinischen Vorbilder, die man zunächst bezog, oft sehr geschickt nachgeahmt wurden, und daß deshalb unter diesen byzantinisierenden Stücken die ersten an Ort und Stelle angefertigten Arbeiten zu suchen sein werden. Daß die Anfertigung vornehmlich — oder ausschließlich? — in Nonnenklöstern stattgefunden hat, ist wohl gewiß. Gebührt Wienhausen hier der Vortritt? oder Lüne? Welche Vorlagen sind z. B. für die Tristanteppiche in Wienhausen benutzt worden? Lassen sich archivalische Belege für die Entstehungszeit, Art der Anfertigung, Beteiligung der Nonnen bei den Teppichen in Wienhausen, Lüne, Isenhagen usw. beibringen? Welcher Art ist die Technik gewesen, war sie in den niedersächsischen Klöstern eine gleiche, welche Wandlungen lassen sich feststellen? Eine gründliche Beantwortung aller dieser Fragen würde zweifellos auch einen schönen Beitrag für unsere Kenntnis des geistigen Lebens in

47) Vgl. H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906.

48) Vgl. K. Mohrmann, Die Kunstwerke im Kloster Wienhausen. Hannoverland 1913, p. 273 ff.

49) Vgl. M. Paul a. a. O.

50) Zum Teil erwähnt in Lehnert, Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 296 ff. Vgl. Reiners, Mittelalt. Teppiche in Hannover. Kunsthist. Literat. Zeitung 1879, p. 281.



Niedersachsen, wo künstlerische und hochbedeutende Frauen eine merkwürdig starke Rolle gespielt haben — Hrosvith, Agnes, Äbtissin von Quedlinburg usw. —, liefern. Jedenfalls wäre es wohl angebracht, von diesen Sitzen auszugehen und nicht etwa eine Scheidung nach den Techniken: Wirkerei, Stickerei, Weißstickerei auf Leinen usw., vorzunehmen.

Die niedersächsische Graphik des Mittelalters scheint nach dem heutigen Stande der Forschung erst sehr spät mit selbständigen Werken eingesetzt zu haben. Die Hoffnung, seither unbekannte Meister des 15. Jahrhunderts und deren Arbeiten aufzufinden, ist allerdings sehr gering. An sich aber scheint es mir ganz undenkbar, daß in diesem von künstlerischen Regungen lebhaft bewegten Gebiete keinerlei indigene Schöpfungen entstanden sein sollen. Geisberg [51]) hat in seinem grundlegenden Werke bereits zum Teil Andeutungen in dieser Hinsicht gemacht. Jedenfalls sprechen Anzeichen dafür, daß wir in Meistern wie dem der Berliner Passion oder dem des hl. Erasmus Niedersachsen zu erblicken haben [51a]). Die außerordentliche künstlerische Höhe des lübischen Holzschnitts [52]) ist stets betont worden. Trotzdem hat das Gebiet bis jetzt eigentlich so gut wie brach gelegen. Lübeck scheint der Hauptort für die Einführung der Segnungen der Buchdruckerkunst und damit natürlich auch der Hauptauftraggeber für den Holzschnitt gewesen zu sein. Einer dringend nötigen Untersuchung auf diesem Gebiete ist durch die Klärung der Entwicklung des Buchdrucks selbst bereits wesentlich vorgearbeitet. Es ist Colijns [53]) Verdienst, in die Scheidung der einzelnen Offizinen Klarheit gebracht und die Bedeutung des lübischen Buchdrucks betont zu haben. Die Überraschung über die Höhe der typographischen Leistung und der Holzschnitte der bekannten lübischen Bibel von 1494 [53a]) von Steffan Arndes wandelt sich in ein Verstehen der Entwicklung, wenn wir gewahren, wie hier seit 1475 Meisterwerke geschaffen werden. Auch Tatsachen wie die, daß der Kölner Drucker Koelhoff aus Lübeck stammte und daß Steffan Arndes 1481 in Perugia tätig war, belehren über die weithin reichenden Beziehungen dieser Offizinen. Es kann deshalb nicht angehen, eine so hochstehende künstlerische Persönlichkeit wie den Schöpfer der Holzschnitte der lübischen Bibel von 1494 für sich begreifen zu wollen. Nur eine sorgfältige Untersuchung der graphischen Erzeugnisse

[51]) M. Geisberg, Meister E. S. und die Anfänge des deutschen Kupferstichs. Leipzig 1912, p. 115 und 119.

[51a]) Vgl. Th. Hach, Das Kelterbild an der Mauer des H. Geist-Hospitals zu Lübeck. Zeitschrift des Vereins für lüb. Gesch. und Altertumsk. Bd. 5. Lübeck 1887, p. 283, darin Abb. eines lübischen (?) Kupferstichs mit Christus in der Kelter.

[52]) Vgl. R. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik u. Frührenaissance. München u. Leipzig 1884.

[53]) Vgl. Is. Colijn, Lüb. Frühdrucke in der Stadtbibliothek zu Lübeck. Zeitschrift des Vereins für lüb. Gesch. u. Altertumskunde Bd. 9, p. 285 ff., und idem, Kleinere Beiträge zur gedruckten niederdeutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. Ebenda Bd. 15. Lübeck 1913, p. 167 ff.

[53a]) Vgl. Ad. Tronnier, Die Lübecker Buchillustration des 15. Jahrhunderts (Göttinger Diss.). Straßburg 1904.



aller Offizinen [54]) kann hier zum Ziele führen. Die Ausführungen Tronniers haben wenig ansprechendes. Er glaubt oberrheinisch-niederländische und besonders italienische Einflüsse auf den Künstler der Lübecker Bibel von 1494 nachweisen zu müssen und hält eine Identifizierung mit Bernt Notke für möglich. Die künstlerische Vorstufe liegt wohl sicher in den Holzschnitten zu B. v. Breydenbachs Reise nach dem heil. Lande, Mainz 1486. Mehr läßt sich allerdings hinsichtlich dieser Terra incognita kaum sagen und einer Arbeit auf den Weg geben.

Die niedersächsischen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters hat die einseitige Hervorhebung des Lüneburger Silberschatzes noch nie eine gerechte Beurteilung finden lassen. Vor allem hat der Einschätzung auch hier wieder die unbegründete Annahme, als ob besonders auf kirchlichem Gebiete wenig geleistet worden sei, entgegengestanden. Daneben ging eine ganz ungerechtfertigte Hervorhebung einzelner Stücke, bei Nichtbeachtung anderer, einher. Am besten ist es dabei stets der bernwardinischen Kunst ergangen. Auch die Arbeiten, die mit mehr oder weniger Recht mit Rogkerus von Helmarshausen in Verbindung gebracht worden sind — wie die Schreine des hl. Epiphanius und Godehard im Dome zu Hildesheim — haben die ihnen gebührende Beachtung gefunden. Dafür sind die späteren Arbeiten um so weniger beachtet worden. Selbst ein so hervorragendes und einzig dastehendes Stück wie das Kopfreliquiar des hl. Bernward (Domschatz, Hildesheim) wird z. B. von Creutz [55]) nicht einmal der Erwähnung für wert gehalten. Gerade in Hildesheim muß aber eine ununterbrochene Blüte der Goldschmiedekunst stattgehabt haben. Dafür zeugen die erstaunlich lebendigen Büsten (Kopfreliquiare) aus der Zeit um 1400 [56]) und das eigenartige Turmreliquiar Lippold von Steinbergs [57]) nicht minder wie die überraschenden, so gut wie unbekannten Köpfe der unschuldigen Kindlein im Domschatze. Aus dem Gebiete der Hansestädte sei nur der silberne Einband mit der thronenden Gestalt Christi aus der St. Petrikirche in Hamburg [58]), zugleich als Beispiel der Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts, erwähnt. Ich will mit diesen wenigen Andeutungen nur zeigen, daß das Material keineswegs »dürftig« an Zahl und Güte ist, und daß sich eine Arbeit, zumal mit geschickter Ausnutzung der vorhandenen Archivalien, zu einem wertvollen Beitrag für unsere Kenntnis des Kunstgewerbes und der Plastik gestalten ließe.

Die niedersächsischen Möbel des Mittelalters hat Just. Brinckmann [59]) in seinem grundlegenden Werke bereits untersucht. Dennoch würde es sich

[54]) Über die hamburgischen vgl. J. M. Lappenberg, Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Hamburg. Hamburg 1840.

[55]) Vgl. M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910.

[56]) Vgl. Ad. Bertram, Hildesheims kostbarste Kunstschätze. M.-Gladbach o. J. Taf. 28 u. 35.

[57]) Idem Taf. 30.

[58]) Vgl. Justus Brinckmann, Das hamburg. Museum für Kunst u. Gewerbe. Hamburg 1894, p. 184 ff. u. Abb.

[59]) Vgl. Just. Brinckmann, Das hamburg. Museum für Kunst u. Gewerbe. Hamburg 1894.



lohnen, die Aufgabe noch einmal in Angriff zu nehmen, zumal Brinckmann in seinem Führer im wesentlichen nur die Arbeiten seines Museums berücksichtigt hat, und da sein Buch nun doch auch veraltet ist. Frühe Stücke, wie der Wernigeroder [60]) Schrank oder der Sakramentsschrank in Doberan [61]), hat er gar nicht erwähnt. Reich an solchen kirchlichen Stücken aus früher Zeit ist Niedersachsen natürlich ebensowenig wie andere Gegenden. Trotzdem ließe sich auch hier, namentlich mit Heranziehung der verwandten Arbeiten, wie Chorgestühle, Levitenstühle, Reliquienschreine usw., ein Bild der Entwicklung bieten. Den breiteren Raum hätten allerdings die profanen Zwecken dienenden Arbeiten einzunehmen: Truhen und Schränke. Die deutlichen Unterschiede beider Möbelarten, wie wir sie in den verschiedenen Gegenden, z. B. Bremen (Gewerbe-Museum, Bremen), Hamburg (Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe), Hannover (Kestner-Museum und Leibnizhaus) usw. feststellen können, sind noch nie zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht worden, die aber verdienstlich und lohnend wäre.

II.

Die niedersächsischen Renaissanceschlösser haben bereits ihre Bearbeiter gefunden [62]). Unverständlicherweise haben — des wenig glücklichen Titels wegen — Bauten wie das Leibnizhaus zu Hannover, das unendlich viel mehr Schloß ist als z. B. das von Wendlinghausen u. a., keine Berücksichtigung gefunden. Es wird sich deshalb empfehlen, den bürgerlichen Renaissancebauten Niedersachsens eine besondere Darstellung zu widmen, bei der auf die obengenannte Veröffentlichung in mancher Hinsicht aufgebaut werden könnte. Die feststehende Tatsache, daß die Renaissanceformen in dem konservativen Niedersachsen erst spät Eingang gefunden haben und daß sie unverhältnismäßig lange beibehalten wurden (1652! Leibnizhaus, Hannover), würden der Untersuchung eine weitere und andere als sonst übliche Abgrenzung gestatten. Ferner müßte der Untersuchung des niederländischen Einflusses (z. B. Rathaus Emden durch Laurens van Steenwinkel 1574—76, Schütting Bremen durch Johann dem Buschneer 1536—38, Zeughaus und Altstädter Rathaus Danzig usw.) ein breiter Raum gewidmet werden, wie auch der italienische Einfluß in andern Gegenden (z. B. Mecklenburg — Tätigkeit der Architektenfamilie Pahr [63]), Hannover usw.) zu betonen

Vgl. auch Hans Stegmann, Die Holzmöbel des German. Museums. Mitteilungen des Germ. Museums zu Nürnberg, 1902 ff.

[60]) Vgl. G. Lehnert, Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes. Berlin o. J. p., 352 u. Tafel.

[61]) Vgl. Fr. Schlie, Die Kunst- u. Gesch.-Denkmäler des Großh. Mecklenburg-Schwerin. III. Bd Schwerin 1900, p. 613 u. 614.

[62]) Vgl. A. Neukirch und B. Niemeyer, Renaissanceschlösser Niedersachsens. Hannover 1914. (Bisher Tafelband erschienen.)

[63]) Vgl. Aug. Hahr, Die Architektenfamilie Pahr (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 97), und Heinz Hungerland, Die Renaissance in Mecklenburg und die Architektenfamilie Pahr. Niedersachsen. Bremen 1910, (15 Jahrg.) p. 82 ff.



wäre. Eine scharfe Gliederung in einen rein architektonischen Teil — Behandlung der Grund- und Aufrisse — und einen dekorativen Teil würde sich sehr empfehlen und wesentlich zur Klärung der Darstellung der Entwicklung und des Anteils der ansässigen Kräfte beitragen.

Die niedersächsische Malerei der Renaissance würde einem Bearbeiter allein in Lübeck ein überreiches Material bieten. Bei den frühen Werken wäre die Bestimmung der Meister von größtem Werte. Man hat sie seither ihrer offensichtlichen Anlehnung an die italienisierenden Niederländer wegen fast durchweg ausländischen Meistern zuschreiben zu müssen geglaubt. So wurden für das erstaunlich hochstehende Triptychon von 1518 Jan Mostaert, für den Dreifaltigkeitsaltar von um 1525 B. v. Orley und für den Marienaltar von 1518 allgemein ein Niederländer genannt. Die auffallend starke Benutzung von Dürers Stichen als Vorlagen für die Einzelszenen dieser Malereien kann zwar nicht allein zur Annahme der Entstehung in Deutschland zwingen. Allein sie spricht doch wenigstens dafür. Wenn sich diese Arbeiten als lübische erweisen sollten, so wird man eine gleichzeitige neben ihnen hergehende Richtung nachweisen müssen, die sich nicht von den Niederländern, sondern von oberdeutschen Meistern beeinflussen ließ. Im Bergenfahreraltar von 1524 des Johann Kemmer, eines lübischen Meisters, sind die Anklänge an L. Cranach d. Ä. und seine Schule ganz deutliche. Auf den Einfluß der Cranachschule auf den lübischen Holzschnitt hat K. Schaefer [64]) bereits hingewiesen und ihn bei der 1532—34 bei Ludwig Dietz in Lübeck gedruckten Bibel aufgezeigt. Im späteren 16. Jahrhundert erscheinen dann auch faßbare Künstlerpersönlichkeiten, wie der um 1560 tätige J. Delaval [65]), von dem nach dem Inventar »noch an dreißig meist große Bilder« erhalten sind, die zu Ende des 16. Jahrhunderts blühende Malerfamilie van Gehrden [65a]) und der um 1600 tätige Johann Willinges.

Für die Geschichte der hamburgischen Renaissancemalerei hat Lichtwark [66]) gut vorgearbeitet. Allerdings ist es dort hauptsächlich das 17. Jahrhundert, das Namen wie D. Kindt, Jurian Jacobs, G. Dittmars, J. Luhn u. a. und Werke dieser Künstler überliefert hat. Das 16. Jahrhundert würde noch manche Frage zur Beantwortung bieten, die vielleicht zum Teil durch Heranziehung der lübischen Werke und Nachrichten gelöst werden könnten. Wie weitreichend die Beziehungen schon im

[64]) Vgl. K. Schaefer, Von Lukas Cranach bis in die Werkstätten bremischer Bildschnitzer. Jahrb. der bremischen Sammlungen 1909, p. 41; ähnliche Beziehungen lassen sich in Hamburg feststellen. Hier schickte der Senat 1539 den Maler Franz Timmermann mit Empfehlungen zu Lucas Cranach d. Ä.

[65]) Vgl. P. Hasse, Aus der Geschichte der Lübecker Malerei von 1550—1700. Lübeck 1900.

[65a]) Vgl. Th. Hach, Die Maler van Gehrden. Mitteil. des Vereins für lüb. Gesch. und Altertumsk. Jahrg. 1885/86, p. 178.

[66]) Vgl. A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg. Hamburg 1898. Bd. I u. II, und Karl Lohmeyer, Hamburg. Maler des 17. Jahrhs. Ztschr. des Vereins für hamb. Geschichte (XI. Bd.). Hamburg 1903, p. 357 ff.



16. Jahrhundert waren, hat die Arbeit von Harbeck [67]) gezeigt. Wie es dort geschehen ist, müßten natürlich auch alle erreichbaren Handzeichnungen herangezogen werden. In allem liegt auch hier zweifellos noch ein reicher, ungehobener Schatz.

Die niedersächsische Plastik der Renaissance. Die mit großer Leidenschaft eingeführten und mit Starrsinn und Unduldsamkeit verteidigten reformatorischen Ideen haben erklärlicherweise der Altarplastik zunächst mit einem Schlage ein Ende gemacht. Es ist bereits dargelegt worden, daß sich die gewissermaßen brotlos gewordenen bildhauerischen Kräfte nun zur Erhaltung ihrer Existenz in das Kunsthandwerk flüchteten, und daß wir aus diesem Grunde eine so hochstehende Holzplastik an kunstgewerblichen Arbeiten in Niedersachsen antreffen. Zum Teil trifft diese Ansicht wohl zu, und es wäre eine große Unterlassungssünde, wenn bei einer Arbeit auf diesem Gebiete z. B. die bremischen Truhen und Schränke unbeachtet bleiben würden. Andrerseits darf man aber auch nicht verkennen, daß rein bildhauerische Tätigkeiten in der nun besonders gepflegten Architektur- und Grabmalsplastik ausreichende Verwendung fanden, und daß in der Spätrenaissance die immer üppiger werdenden Holzepitaphien wohl auch den Boden für das Dasein der »snitker« gewährten. Schuchhardts [68]) dankenswerten Untersuchungen ist es gelungen, die Entwicklung einer örtlich begrenzten Schule (der stadthannoverschen) aufzuzeigen und ihr Einflußgebiet zu umgrenzen. Auch hier hat die unermüdliche »Spürtätigkeit« gezeigt, daß es mit einer Heranziehung des in den größeren Städten aufbewahrten Materials nicht getan ist, und daß sich in entlegenen Stellen beachtenswerte — für die Entwicklung des Einzelfalles sogar hochbedeutsame — Arbeiten nachweisen lassen. Das ganze Gebiet ist heute noch viel zu wenig bekannt [68a]) — man kann ruhig sagen entdeckt —, als daß sich jetzt schon unzweideutige Richtlinien für eine Bearbeitung aufstellen ließen. Nur soviel läßt sich sagen, daß sich auch hier eine bewußte Beschränkung auf Einzelgebiete empfiehlt, und daß Sorge um genügenden Stoff dabei nicht aufzukommen braucht. Einzelne Themen möchte ich herausheben: die bildhauerischen Arbeiten an den bremischen Truhen und Schränken der Renaissance; Tönnies Evers d. Ä., der eine Sonderbehandlung wohl beanspruchen kann.

Eine besondere Untersuchung verdient auch Statius von Düren. Diese Arbeit könnte man zweckmäßig mit einer Übersicht über die gotischen niedersächsischen Tonfriese einleiten, wobei sich eine ununterbrochene Ausübung dieser Technik vom 15.—16. Jahrhundert (allein in Hannover) feststellen ließe. Hinsichtlich des Werkes Statius von Dürens selbst fehlt es — bekannterweise — bis jetzt noch an einer zusammenfassenden Darstellung seiner Tätigkeit, seiner künstlerischen

[67]) Vgl. H. Harbeck, Melchior Lorichs. (Kieler Diss.) Hamburg 1911.

[68]) Vgl. C. Schuchhardt, Die hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Hannover 1909.

[68a]) Vgl. C. Walter, Der Bildschnitzer Jost Rogge. Mitteil. des Vereins für hamburg. Gesch., X. Bd., Hamburg 1911, p. 119 ff. (Rogge war um 1600 tätig.)



Entwicklung, des Hinweises auf seine künstlerischen Vorbilder und der Einwirkung seiner Schule.

Die niedersächsischen Möbel der Renaissance. Bei der vorher gekennzeichneten Eigenart der niedersächsischen Renaissanceplastik und deren hervortretenden Verwendung bei kirchlichen und bürgerlichen kunstgewerblichen Arbeiten versteht es sich leicht, daß es sich bei einer Untersuchung über die Möbel nicht um den figürlichen Schmuck — wenigstens nicht in erster Linie — handeln darf. Überdies kann es ja wohl kaum zweifelhaft sein, daß die rein kunstgewerblichen und die rein bildhauerischen Arbeiten im allgemeinen von verschiedenen Kräften ausgeführt worden sind. Das kunstgewerbliche Gebiet allein bietet des Stoffes und der Aufgaben wahrlich genug! Von vornherein wäre eine Gliederung der Arbeit in bürgerliche und kirchliche Arbeiten zu empfehlen. Innerhalb der bürgerlichen Arbeiten dürfte eine Untersuchung der Entwicklung des Schrankmöbels in Niedersachsen breiten Raum einnehmen. Zunächst ist es die Truhenform selbst, aus der sich der Schrank allmählich entwickelt, die in den verschiedenen Teilen Niedersachsens eine klar voneinander scheidbare Gestaltung gefunden hat. So hat man in Bremen [69]) z. B. mit Vorliebe an der Vorderseite ein schmalrechteckiges — mit figürlichen Szenen geschmücktes — Wangenbrett verwandt, während in der hannoverschen Gegend hier meist hochrechteckige Einzelbretter mit Wappen oder Rankenwerk usw. erscheinen. Auch bei den Schränken selbst lassen sich deutliche Unterschiede feststellen. Hierbei sind die erhaltenen Meisterzeichnungen von großem Werte [70]), da sie genauen Anhalt für die Datierung der oft unbezeichneten Stücke bieten und auch die Zuweisung zu einer bestimmten lokalen Zunft (Hamburg, Oldenburg, Bremen usw.) ermöglichen. Sie wären deshalb und auch aus dem Grunde, weil sie aus einzelnen Jahrzehnten nicht erhaltene Stücke in gewisser Weise wenigstens ersetzen können, stark bei einer solchen Untersuchung zu berücksichtigen.

Die niedersächsischen Textilien der Renaissance scheinen in Lüneburg eine Hauptpflegestätte gefunden zu haben. Hier war eine alte Tradition im Kloster Lüne [70a]) vorhanden, wo auch noch aus der Renaissancezeit erhaltene Teppiche vorhanden sind. Zugleich muß aber auch in der Stadt selbst eine große Werkstatt bestanden haben. Die drei mit Wappen lüneburgischer Patrizier versehenen Teppiche, die sich jetzt im Kestner-Museum, Hannover [71]), befinden und die im Rathause

[69]) Vgl. K. Schäfer, Bremische Hochzeitstruhen des 17. und 18. Jahrhunderts, und idem, Die Entwicklung des bremischen Schrankmöbels vom 16.—18. Jahrh. Mitteilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen.

[70]) Solche werden aufbewahrt in Bremen (Gewerbe-Museum) und Oldenburg (Großh. Mus.). Es bliebe eine Aufgabe der Untersuchung, nach dem Verbleib dieser Gesellenstücke in andern Städten (Lübeck, Hannover, Hildesheim, Osnabrück usw.) zu forschen.

[70a]) Vgl. Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande, 8. Jahrg., Hannover 1794 p. 74.

[71]) Vgl. Otto v. Falke, Norddeutsche und französische Bildteppiche. Amtl. Ber. aus den Königl. Kunstsammlungen. Berlin, April 1915 und E. Sauermann, Über Arbeiten der Bildwirker in Schleswig-Holstein. Schlesw.-Holstein. Kunstkalender, Potsdam 1916, p. 60 ff.



zu Lüneburg aufbewahrten — besonders der große Massinissateppich [72]) — lassen darüber keinen Zweifel. Bei dem großen Teppich mit der Blindenheilung des Kestner-Musemus sind niederländische Vorbilder deutlich. An und für sich ist es angesichts der technischen Erfahrungen, die man im Kloster Lüne gesammelt hatte, nicht nötig, die Mitwirkung niederländischer Wirker anzunehmen. Allein diese Frage wie die nach der noch ganz unbekannten Werkstätte und den noch weniger bekannten Meistern würden eben in dieser sehr lohnenden Untersuchung zu beantworten sein. Auch das Verhältnis zu den Greifswalder und Breslauer Teppichen wäre zu untersuchen und das Auffinden weiterer [72a]) als der obengenannten Stücke ein zweifellos lockendes Ziel.

Die niedersächsischen Goldschmiedearbeiten der Renaissance stellen ein ebenso reiches wie unerforschtes Gebiet des niedersächsischen Kunstgewerbes dar. Nicht einmal der bekannte Silberschatz des Rates zu Lüneburg hat bis jetzt eine Bearbeitung gefunden. Aber es sind nicht allein bürgerlichen Zwecken dienende Stücke, die den Ruhm der niedersächsischen Goldschmiedekunst ausmachen. Ich erinnere an den prachtvollen goldenen Kelch und die Patene von 1555 in der Marktkirche zu Hannover und an den mit Szenen nach Aldegreverschen Stichen geschmückten Kelch der Neustadtkirche ebenda [73]). Über die hervorragendsten Stücke der Osnabrücker Goldschmiede sind wir durch die Untersuchungen von F. Philippi [74]) gut unterrichtet. Die Wismarer Arbeiten sind von Crull zusammengestellt [74a]).

III.

Die niedersächsische Architektur des Barock hat der blendenden Gestalt des Westfalen Joh. Conr. Schlaun [75]) wegen seither wenig Beachtung gefunden. Meister wie P. Franke, H. Korb und E. G. Sonnin beweisen aber, daß man im Unrechte war, wenn man meinte, daß der Barock in Niedersachsen keine bedeutende Rolle gespielt habe. Da die Veilchen hier aber wirklich noch im Verborgenen blühen, gilt es in erster Linie die noch unbekannten, am Werk gewesenen Architekten erst einmal ans Licht zu ziehen [76]). Ebensowenig wie in andern Gegenden Deutsch-

[72]) Vgl. Fr. Krüger und W. Reinecke, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Bd. III,2 u. 3. Hannover 1906, p. 273 ff.

[72a]) Ein lüneburgischer Teppich dieser Zeit befindet sich in Paris. Vgl. Materiaux et documents d'Art décoratif. Oeuvres de Tapisseries des Gobelins de Beauvais et des Flandres. Paris o. J. Tafel 148.

[73]) Vgl. H. Graeven, Geschichte der stadthannoverschen Goldschmiede. Hann. Gesch.-Bl. 1901, p. 193 ff.

[74]) Vgl. F. Philippi, Zur Geschichte der Osnabrücker Goldschmiedegilde. Mitteil. des Histor. Ver. zu Osnabrück Bd. 15, p. 340 ff., Bd. 16, p. 362, Bd. 18, p. 317 ff.

[74a]) Vgl. Fr. Crull, Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. Wismar 1887 (vgl. dazu R. Hach, Zur Geschichte des niederdeutschen Kunstgewerbes. Mitteilungen des Vereins für lüb. Gesch. und Altertumsk. Heft 3 p. 119/27).

[75]) Vgl. Heinr. Hartmann, Johann Conrad Schlaun. Münster 1910.

[76]) Wie lohnend und ergiebig solche Untersuchungen sind, zeigt die schöne Dissertation von Alfred Burgheim, Der Kirchenbau des 18. Jahrhunderts im Nordelbischen. (Hannov. Diss.) Hamburg 1915.



lands ist in dieser Epoche alles von einheimischen Künstlern geleistet worden. Im Gegenteil gewahren wir besonders im 17. Jahrhundert eine Fülle von ausländischen — vornehmlich italienischen — Künstlern (z. B. in Hannover, Celle, Braunschweig usw.). Es wäre deshalb vielleicht nicht unratsam, wenn zunächst einmal die zweifellos von Ausländern entworfenen Bauten zusammengestellt würden. Einerseits würde sich dadurch ein besserer Überblick über die dann noch übrigbleibenden Werke ergeben, und ferner ließe sich dann auch die selbständige Umarbeitung der von außen zugeflossenen Anregungen leichter herausheben. Eine gute Vorarbeit über die Werke in den Fürstentümern Calenberg und Lüneburg hat Schuster [77]) geliefert. Trotz der Denkmälerinventarisation sind aber Meister wie der des Michaelisklosters in Hildesheim, dessen Schöpfung in Süddeutschland längst beachtet und erforscht worden wäre, oder wie der des Innenraums der Jakobikirche ebenda unbekannt geblieben. Es gibt hier überall und reichlich zu tun.

Die durch den Krieg jäh unterbrochene Ausstellung deutscher Kunst der Zeit 1650—1800 im Jahre 1914 in Darmstadt hat gezeigt, daß die niedersächsische Barockmalerei eine hohe Stellung innerhalb der übrigen deutschen einnimmt. Der im Anschluß an diese Ausstellung erschienene Katalog hat einer Untersuchung auf diesem Gebiete vorgearbeitet. Außerdem lagen schon über einzelne Künstler ausreichende Monographien vor, wie die von Alfred Lichtwark über M. Scheits, die von Witte über D. Matthieu usw., und über andere, wie J. G. Ziesenis, Jurian Ovens [77a]), werden Sonderuntersuchungen in absehbarer Zeit erscheinen. Zweifellos werden so eigenartige und eigenwillige Künstler wie der Danziger Andreas Stech oder der Hamburger B. Denner bald auch Bearbeiter finden, die sie der Selbständigkeit ihrer Kunst wegen wohl verdienen [77b]). Die Forschung befindet sich also auf diesem Gebiete im Fluß, und wenn man von einer abschließenden Erhellung noch nicht sprechen kann und manche nicht unwichtige Entdeckungen wohl noch gemacht werden können, so ist es trotzdem kaum verfrüht, eine zusammenfassende Darstellung der Malerei der Barockzeit in Angriff zu nehmen. Wenigstens ließen sich die für die Wissenschaft wichtigsten Fragen: »Wie gestaltet sich der ausländische Einfluß auf die Barockmalerei in Niedersachsen?« (hauptsächlich kommt dabei die holländische Malerei in Betracht [78])), »Welche Schulen lassen sich feststellen?«, »Welche Künstler haben die Entwicklung vornehmlich bestimmt?« usw. vollkommen ausreichend beantworten. Eine solche Arbeit, die sich trotz der Einstellung auf das Ganze liebevoller Einzelerforschung der Künstlerpersönlichkeiten, die zweifellos eine

[77]) Vgl. Ed. Schuster, Kunst und Künstler in den Fürstentümern Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636—1727. Hannover u. Leipzig 1905.

[77a]) Vgl. H. Schmidt, J. Ovens. Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender, Kiel 1913, p. 3 ff. mit Abb.

[77b]) Vgl. K. Lohmeyer, Hamburger Maler des 17. Jahrhunderts. Zeitschr. des Vereins für hamburg. Gesch. Bd. XI, p. 357.

[78]) Vgl. E. Waldmann, Zwei bremische Porträts und ihr Maler Christ. Wolffg. Heimbach. Jahrb. der brem. Sammlungen. Bremen 1908. I. Halbbd., p. 44 ff.



Führerrolle gespielt haben, nicht entschlagen dürfte, ist um so mehr gerechtfertigt, als sich bei ruhiger Betrachtung der Gesamtleistung der Epoche nicht verhehlen lassen wird, daß die erste Einschätzung des allerdings zu unrecht vernachlässigten Gebietes eine übertriebene gewesen ist.

Ähnlich wie bei der Barockarchitektur läßt sich hinsichtlich der Plastik des Barock ein sehr starker ausländischer Einfluß feststellen. Den politischen und kommerziellen Verhältnissen entsprechend kann man im nördlichen Niedersachsen von einem Überwiegen der Niederländer sprechen, während es im südlichen Teile mehr Italiener und Franzosen gewesen sind, die zur Ausführung bildhauerischer Arbeiten dort vornehmlich von den Städten, hier von den Höfen: Celle, Hannover, Braunschweig, Hildesheim usw. herangezogen wurden. Jedenfalls würde sich auch bei der Behandlung dieses Themas eine einleitende Übersicht über die Tätigkeit der ausländischen Künstler sehr empfehlen. Ob es sich lohnen würde, einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit, wie etwa dem um 1618 tätig gewesenen L. Munstermann [79]) oder dem um 1750 schaffenden Joh. Friedr. Ziesenis, der fast süddeutsch anmutende, üppige Rokokowerke (Kanzel Kreuzkirche [1767] und Altar Neustadtkirche [1759], Hannover) geschaffen hat, zu widmen, läßt sich vorerst schwer entscheiden. Nach der vorübergegangenen Überschätzung der Barockkunst hat es den Anschein, als ob mit einer Darstellung der Gesamtepoche genug getan wäre. Zweifellos ließe sich damit bei einer Gliederung in Steinplastiken (Monumental-, Garten- und Grabmalsplastik) und Holzplastiken, bei denen naturgemäß die eigentlichen Altarplastiken zurücktreten und die Epitaphien und Kanzeln einen breiten Raum einnehmen, eine anschauliche Darstellung der Entwicklung der Bildhauerkunst des Barock bieten.

Die niedersächsischen Möbel des Barock würden bei der größeren Anzahl der erhaltenen Stücke aus dieser Epoche nicht mehr die Beschränkung auf den Schrank notwendig machen wie bei den früheren Abschnitten. Wie die Meisterzeichnungen lehren, bildete aber das Schrankmöbel auch in diesen Jahrhunderten noch die Hauptaufgabe der Tischler. Weiter bekannt geworden sind von diesen aufschlußreichen Meisterzeichnungen eigentlich nur die von Bremen [80]). Von denen des Oldenburger Tischleramtes hat man zwar Kenntnis, ohne daß sie aber seither veröffentlicht und gewürdigt worden sind. Es bliebe Aufgabe einer Untersuchung, festzustellen, ob diese Meisterzeichnungen nicht noch in anderen Städten, wie Lübeck, Hamburg, Schwerin, Hannover, Hildesheim, Braunschweig usw., erhalten geblieben sind. Die Ergebnisse solcher Nachforschungen könnten erst Klarheit in zum Teil ganz willkürlich gewählte Begriffe wie »Danziger oder Oldenburger Schapp«, »Salzdahlumer Möbel« usw. bringen. Neben den bürgerlichen Möbeln hätten die kirchlichen Anspruch auf eingehende Darstellung.

79) Vgl. K. Schaefer, Ein Jugendwerk des Bildhauers Ludw. Munstermann aus Hamburg. Jahrb. der brem. Sammlungen 1911. I. Halbbd., p. 11 ff., dort auch übrige Literatur.

80) Vgl. V. C. Habicht, Die Meisterzeichnungen der Möbeltischler im Besitze des Gewerbe-Museums zu Bremen. Der Cicerone V. Jahrg., p. 865 ff.



Die niedersächsische Keramik des Barock. Kaum sonstwo wie auf dem Gebiete der Keramik stehen Gebot und Nachfrage einerseits und Einschätzung von seiten der Wissenschaft andererseits in so schroffem Gegensatze. Die Zeiten der sinnlosen Überschätzung (und kaum verantwortlichen Überzahlung) irgendeines an sich tatsächlich künstlerisch und kunsthistorisch wertlosen Objektes sind kaum vorüber. Aber während hier doch eine entschiedene Besserung eingetreten ist, verhält sich die Wissenschaft nach wie vor kühl und zurückhaltend. Zweifellos zu Unrecht. Die niedersächsische Keramik des Barock verdient genau ebensogut eine zusammenfassende Darstellung in Buchform wie die von Mosbach [81]) oder Hanau [82]) oder sonst irgendeine Manufaktur. Von der Arbeit von Scherer [83]) abgesehen, liegen bis jetzt nur Aufsätze in Zeitschriften vor [84]). Soviel Raum auch weiterhin noch Einzeluntersuchungen bleiben mag, so wenig läßt sich abstreiten, daß manche Fragen leichter bei einer zusammenfassenden Behandlung des ganzen Gebietes gelöst werden können. Unter diesen nenne ich z. B. die klare Scheidung der Erzeugnisse mit der M-Marke und der mit den drei Halbmonden, die zu Unrecht als gleichwertiger Ausweis für die Manufaktur Hannov.-Münden angesehen werden. Nur ein vollkommener Überblick über das ganze Material und natürlich auch archivalische Funde können hier eine Entscheidung bringen. Eine ausschließliche Beschäftigung mit dem Stoffe würde gewiß auch zu Entdeckungen seither unbekannter Manufakturen führen. Ich möchte nur erwähnen, daß z. B. in Hannover [85]) eine Hofofenfabrik in der Zeit um 1750—70 bestanden haben muß, von der man seither nichts wußte.

Sollte es mir mit diesen Ausführungen und den oft notgedrungen allzu knappen Hinweisen gelungen sein, eine gesteigerte wissenschaftliche Tätigkeit auf dem Gebiete der niedersächsischen Kunst veranlaßt zu haben, so sind deren Hauptzweck und und Absicht vollauf erfüllt.

[81]) Vgl. Joh. März, Die Fayencefabrik zu Mosbach in Daden. Jena 1906.

[82]) E. Zeh, Hanauer Fayence. (Beitr. zur Kunstgesch. Hessens und des Rhein-Main-Gebietes Bd. 1.)

[83]) Vgl. S. Scherer, Die Chelysche Fayencefabrik zu Braunschweig. (Quellen u. Forschungen zur Braunschw. Gesch. Bd. VI.)

[84]) Ich nenne, ohne Vollzähligkeit anzustreben, Ad. Gottschewski, Die ältesten deutschen Fayencen (Hamburger). Cicerone IV, p. 341. O. Riesebieter, Die Fayencefabrik in Osnabrück. Cicerone IV, p. 731; idem, Die Fayencefabriken zu Potsdam und Berlin. Cicerone IV, p. 915 u. VI, p. 577; idem, Die Fayencefabrik zu Wrisbergholzen. Cicerone III, p. 250; idem, Beitr. zur Gesch. der Fayencefabriken in Jeverland und Ostfriesland. H. XVI der Ber. über die Tätigkeit des Oldenburger Vereins für Altertumsk. u. Landesgesch.; idem, Die Fayencefabrik in Jever. Cicerone VII, p. 419; idem, Wechselbeziehungen der Braunschw. Fayencefabriken, Cicerone VI, p. 369; H. F. Secker, Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte. Cicerone VII, p. 241 u. 281; W. Gerhold, Fayencefabriken im 18. Jahrhundert in und bei Bremen. Jahrb. der brem. Sammlungen 1910, p. 65; K. Schaefer, Werke der Kleinplastik aus der Fayencemanufaktur von Kellinghusen. Jahrb. der brem. Sammlungen 1909, p. 79 ff.

[85]) Von mir in meinem Buche: Hannover, Leipzig 1914, p. 100--101, vermutet. Nachträglich habe ich den Beleg in dem Jahrb. der brem. Sammlungen, Bremen 1911, p. 61, gefunden. Dort wird ein Joh. Heinr. Wassermann erwähnt, der 1773 auf dem Brande in Valsenbergs Haus in Hannover wohnhaft und damals bereits 22 Jahre in der hannov. Hofofenfabrik tätig gewesen war (vgl. auch V. C. Habicht, G. F. Dinglinger, Hannov. Gesch. Bl. 1916 Heft 3, p. 281 Anm. 1).



LEONARDOFRAGEN.

VON

FRANZ BOCK.

(Schluß.)

Wer ist nun der Schöpfer des Bildnisses?

Zu den Mängeln der Leonardomonographie von Seidlitz gehört die mehrfach doch zu schnelle und apodiktische Art, über die wichtigsten stilkritischen Streitfragen hinwegzugehen oder sie auch gar nicht zu behandeln. Dies ist der Fall auch bei unserem Bildnis. Im Register wird das Werk ohne Seitenzahl aufgeführt (!), und auf S. 272 des ersten Bandes findet man nur die ganz unbewiesene Behauptung: »Ihm (Preda) ist ... die Keuschheit beim Grafen Czartoryski in Krakau zuzuschreiben«. Nebenbei bemerkt, scheint mir diese ikonographische Deutung nicht richtig zu sein. Die Figur ist wegen des Hermelins[23]) so wenig eine Allegorie wie die zahlreichen Entwürfe zur Madonna mit der Katze, mit denen sie im Motiv auf das engste zusammenhängt, sondern ein Bildnis. Ich werde versuchen, auch die Dargestellte nachzuweisen. Dann: was führt da Seidlitz alles in einem Atem als Werke derselben Hand und Predas an: die Madonna Litta, den Musiker der Ambrosiana, die Berliner Auferstehung, den Entwurf zum kleinen Max Sforza und den zum Bilde in Glasgow, beide in der Ambrosiana, die sicher von zwei verschiedenen Händen herrühren, und »all die vielen ... Zeichnungen«, die Seidlitz seinem unmöglichen Preda zugeschrieben hat! Das kann man gewiß nicht eine methodische Beweisführung dafür nennen, daß Leonardo das Krakauer Bildnis nicht gemalt habe[24]). Weder mit

---

[23]) Bode bemerkt, daß es nach Farbe und Größe kein Wiesel sein kann; aber ein Frettchen, wie er sagt, ist es doch auch nicht, denn dieses hat einen größeren und anders gebildeten Kopf und längere Haare. Unverständlich ist mir Bodes Bemerkung, Leonardo (der Natur-Kenner und -Erforscher) habe in diesem »Frettchen« das ihm in der Natur unbekannte Hermelin wiederzugeben geglaubt.

[24]) Ebenso unmethodisch und voller Trugschlüsse sind seine jetzigen Ausführungen (Pr. Jbr. S. 504 ff.). Aus dem alten Irrtum Bodes, daß die zwei Ambrosiana-Bildnisse echte Leonardos seien, und seiner mangelhaften, subjektiv-ästhetischen Begründung ergibt sich zunächst durchaus nicht „folgerichtig", daß Bode jetzt, wie auch Gronau und ich, Preda als Maler des Krakauer Bildes ablehnt. (Überzeugungskraft und Methode der Bodeschen Beweisführung sind dabei eine Sache für sich.) Ich verstehe nicht, wie Seidlitz einfach behaupten kann: »Alle drei sind tatsächlich von ein und derselben Hand gemalt« (S. 505). Dann wäre der Streit wohl unnötig und gar nicht da. Seidlitz erbringt weder den stilkritischen Beweis, daß das Krakauer Bild mit dem Wiener Kaiser des A. Preda übereinstimmt, noch den, daß es mit dem Archinto zusammengeht, sondern von der irrigen und ganz unbewiesenen Meinung aus, daß die Ambrosiana-Bilder den Kern der Frage nach dem Schöpfer des Krakauer Bildnisses bildeten, dreht er sich, unter Festhaltung seiner falschen Preda-Vorstellung, im vollendeten circulus vitiosus herum. Seine »Richtigstellung« bezüglich der Entstehungszeit und Aufeinanderfolge der Bilder beweist nichts, denn entweder verschiebt er die Daten nur um ein Jahr, oder er setzt andere Werke willkürlich und falsch, wie ich unten mit bestimmten geschichtlichen Argumenten nachweise, viel zu spät an; und vor allem ist die Reihe der »Preda«-Werke, die er damit gewinnt, immer noch stilkritisch eine Unmöglichkeit: 1493 die Bianca Maria Sforza in Philadelphia



dem Archinto noch mit dem Wiener Kaiserbildnis läßt sich dieses m. E. vereinen, und so sicher bei dem weiblichen Bildnis der Ambrosiana der Name Preda sehr ernsthaft zu diskutieren ist, so wenig kann er hier in Frage kommen. Auch Gronau hat ja diese Taufe entschieden abgelehnt.

Voigtländer ist durch die Stockholmer Zeichnung ganz irregeführt worden. Ist ihr Satz: »Sehr nahe stehen die beiden Zeichnungen (in Stockholm und in Windsor) an Qualität Leonardo selbst, doch halten sie immerhin diesen allerhöchsten Maßstab nicht ganz aus« — schon wunderlich, so scheint es mir mehr als kühn zu sein, mit einem »So« fortzufahren, man könne »rückschließend mit größter Sicherheit sagen, daß das Krakauer Bild nicht Leonardo, sondern, wie die Zeichnung (in Stockholm!) Boltraffio« angehöre. Was Voigtländer dann weiter unter Zitierung Wölfflins als angebliche Schwächen und Mängel des Bildes anführt, ist zwar sehr bezeichnend für den Wölfflinismus, aber keine methodische Analyse und Wertung eines Kunstwerkes. Es ist hier nicht der Ort, den methodischen Grundfehler des so ungeheuer überschätzten Buches, den in einer ganz bestimmten Richtung falschen Begriff des Klassischen, darzulegen und den wissenschaftlichen Rückschritt, den das von den mühevollen Errungenschaften vom Ende des 19. Jahrhunderts zur Zeit um 1850 bedeutet. Es ist unwissenschaftlich, nur negativ den Lombarden, d. h. Leonardo und seinen Schülern und Nachahmern, vorzuwerfen, ihnen »fehle durchaus der Sinn für das Architektonische«, ohne zu sehen und zu sagen, was sie positiv gewollt und

(»die noch harte Behandlung zeigt« — was ist das?), (von A. Preda) — 1494 der Londoner Archinto (von einer zweiten, andern Hand [G. E. Preda?]) — die Madonna Cora (von Fr. Napoletano) — die Pala Sforzesca, um 1495 (von demselben) — das Glasgower Kinderbildnis, um 1497 (von Conti), »alle drei mit den zugehörenden Zeichnungen« (die teils von Fr. Napoletano, teils von Conti, aber nicht von A. Preda sind!) — der Musiker der Ambrosiana (keineswegs ein sicherer A. Preda) — die Madonna Litta (vielleicht von A. Preda; der »Zusammenhang« mit der Pala Sforzesca besteht nur in dem gemeinsamen Einfluß Leonardos, während es nach Grundart wie Eigenheiten der Formensprache deutlich zwei verschiedene Maler sind). Diese willkürlich zusammengeworfenen Werke verschiedener Leonardo-Schüler sollen »dann überleiten« zu dem Krakauer Bildnis (entstanden um 1481 und nicht von Preda) und zu dem weiblichen Ambrosiana-Bildnis (entstanden um 1485 und keineswegs sicher von A. Preda). Auch das Argument der »entwickelten Technik«, das Seidlitz vorher für seine erweislich falsche Datierung der letzten Bilder anführt, hat keine Beweiskraft. Wieso ist diese, obendrein in den beiden Werken verschiedene, Technik »entwickelt«? Und kommt diese Technik nur Ende der 90er Jahre vor? Auch darin täuscht sich Seidlitz, von seiner Preda-Auffassung aus, daß — selbst bei diesem zeitlichen Ansatz — das Krakauer und das Mailänder Bildnis »ungesucht« zu dem Wiener von 1502 überleiteten. So verworren und haltlos wie diese stilkritischen Ausführungen der Anm. S. 505 sind die allgemeinen kunstkritischen im Text bei Seidlitz (S. 505, 506, 508). Es handelt sich eben bei seiner Preda-Auffassung nicht um einen allenfalls verständlichen »allmählichen Aufstieg« aus »anfänglicher Unvollkommenheit«, sondern um einen stilkritischen und ästhetischen Wirrwarr. Dieser Maler »Preda«, der noch um die Mitte der 90er Jahre von angeblich »ungeschlachtem Wesen« ist und »grobe Zeichenfehler« macht, »erhebt sich plötzlich« zu Werken, »welche sich denen seines großen Vorbildes würdig an die Seite stellen« (welch' ein schiefes Werturteil!), dann »verfällt er ... wieder in miniaturmäßige Härte«, um sich abermals zu »jener breiten Behandlungsweise« der Londoner Grottenmadonna (1506—08) zu »erheben«. Das ist wohl nicht die in der Persönlichkeit begründete »Einheit«, die jedes Künstlerleben darstellt (Seidlitz S. 507), sondern rein im Hinblick auf die kunstkritische Methode bedenklich verworren.



gekonnt haben. »Die ganze Gestalt drückt sich ziemlich unsicher in die linke Bildecke, der das Tierchen tragende Arm ist auffallend schwach und körperlos« kann nur sagen, wer mit fremden Maßstäben mißt und mit einem fertigen, engen Dogma vor das Bild hintritt. Ich habe von diesen angeblichen Mängeln, zumal vor dem Original, gar nichts bemerken können. Auch die Mona Lisa hat keinen architektonischen Stil. Darin liegt der Unterschied zwischen ihr und diesem Bildnis nicht.

Auch was Gronau von stilkritischen Einzelheiten gegen Leonardo anführt, scheint mir an sich nicht stichhaltig zu sein, die großen Augen und die Form der rechten Hand[25]. Wenn Leonardo auch im allgemeinen eine schmale, mandelförmige Augenform bevorzugt, so kommen doch auch große Augen vor. Ich verweise auf die sicher echten Studienblätter in Windsor bei Seidlitz I, 36, I, Taf. 2 und 43 und das weibliche Brustbild in Turin, eine bildnismäßige Naturstudie, die für den Engel auf der Grottenmadonna erst typisierend umgestaltet wurde (Seidlitz Taf. 27). Dann die Hand mit ihren »krampfig gespreizten« Fingern! Der stark übertreibende Ausdruck entspricht nicht dem Befund. Es handelt sich doch nur um ein mäßiges Spreizen der Finger. Und gerade diese Hand mit den gelösten Fingern und der welligen Modellierung der Gelenke ist sehr charakteristisch leonardesk. Man vergleiche die Hände mit bewegten Fingern auf dem Madonnenentwurf in Windsor (Seidlitz Taf. 1), auf der Madonna Timbal (Seidlitz Taf. 3), auf der Pariser Verkündigung, und weiter die Hände mit gespreizten Fingern auf dem Louvre-Entwurf der Anbetung der Könige bei dem Hirten rechts (Seidlitz Taf. 11), dann besonders die linke Hand der Grottenmadonna und später[26] noch auf dem Uffizienbilde die erhobene Hand rechts. Alle diese Hände sind ein Ausdruck für ein bewegtes, seelisch erregtes Innenleben. Auch darin ist Leonardo einer der großen Schöpfer und Vorväter des Barocks. Was Gronau zum Vergleich heranzieht, die Madonnenhände auf der h. Familie des Seminars in Venedig und auf der Löser-Salting-Madonna in London, ist eben unter Einfluß der gleichen Grundform Leonardos entstanden. So auch bei Boltraffio in der Crespi-Madonna, während seine eigene, davon verschiedene Handform aus dem Casiobildnis der Brera und der Kohlezeichnung der Isabella d' Este des Louvre zu ersehen ist. Freilich, wie wir beide Hände auf dem Krakauer Bilde heute sehen, sind sie für Leonardo selbst zu unlebendig und mit zu wenig Können in der Ausführung durchmodelliert; auch das Hermelin ist ungleich in der Durchführung, und im Nackten sonst ist z. B. die linke Schulter nicht gut genug für Leonardo, man sieht da einen scharf absetzenden Strich, aber nicht eine mit malerischen Mitteln rundende Model-

[25]) Bode hält gerade diese Hand für unfertig, während m. E. der Zustand doch deutlich der ist, daß diese rechte Hand (von einem Schüler) fertiggemalt, die linke dagegen unvollendet ist.

[26]) Ich halte im Gegensatze zu Seidlitz, Gronau, Thijs u. a. Strzygowskis spätere Ansetzung dieses Bildes für richtig, wenn ich es auch nicht so weit herunterrücken möchte. Die Beweisführung a. a. O. Bode und Seidlitz halten auch jetzt an der landläufigen Datierung des Hieronymus und des Dreikönigsbildes (Uffizien) in das Ende der Florentiner Frühzeit fest, Bode unter Wiederholung der ganz unbegründeten und leicht widerlegbaren Vermutung Müller-Waldes, daß Leonardo den Hieronymus 1478 begonnen habe.



lierung. Im ganzen scheint mir nicht unwichtig zu sein, daß die ganze linke Seite (vom Beschauer aus) vom Halsansatz abwärts einen nicht ganz fertigen, zugleich aber malerisch einen feineren Eindruck macht als die ausgeführtere rechte Seite. Auch Gronau scheint mir, von Voigtländers verunglückter und Seidlitzens nicht vorhandener Beweisführung abgesehen, doch zu weit zu gehen, wenn er das Bild unter allen Umständen aus Leonardos Werken glatt ausscheiden will. Von den typischen Mailänder Quattrocentobildnissen (Boltraffios Moro, Contis Berliner Kardinal, Predas Kaiser Max) führt kein unmittelbarer Weg zu dieser Komposition, keiner der Schüler, auch Boltraffio nicht, war fähig zu dieser künstlerischen Konzeption. Nach Format und Figurenmaßstab liegt das Bild entwicklungsgeschichtlich noch vor der allgemeinen Steigerung des Cinquecentostiles, man sieht es sehr deutlich beim Vergleich mit dem jetzt daneben hängenden Raphael derselben polnischen Sammlung. Dieser Stil ist nicht mehr Quattrocento, aber auch noch nicht Cinquecento im landläufigen Sinne, sondern der epochemachende, neue Barockstil, den damals, in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts (siehe unten), nur Einer als seine höchst persönliche Sprache sprach, Leonardo. Ein Schüler hat diese Diagonalkomposition so wenig geschaffen wie diesen neuen, plastischen Bewegungsreichtum durch doppelten Kontrapost, und zugleich die malerische Komposition, die den hellbelichteten Körper mit dem dunklen Grund kontrastiert, und endlich dies neue Motiv der Charakteristik, daß ein Mensch nicht einfach im Medaillenstil da ist, sondern ganz momentan gegeben ist, wie er im Vorübergehen aufhorcht, sich zurückwendet, etwas Augenblickliches empfindet und denkt und sagen will. Das alles ist ganz echter Leonardo. Den dunklen Hintergrund an sich anzuzweifeln, liegt gar kein Grund vor, nur wird es ursprünglich eine klare, lebendige Schattenmalerei gewesen sein. Dies Herausarbeiten aus dem tiefen Dunkel durch das Helldunkelzwischenreich in das volle Licht ist ja eine der hauptsächlichen Umwälzungen gewesen, die gerade Leonardo in der europäischen Malerei vollzogen hat. Daß das Bewegungsmotiv Leonardos Schöpfung sein muß, beweist außer den obigen allgemeinen Argumenten die kleine Skizze in Windsor, auf die Müller-Walde schon vor Jahren hingewiesen hat, wenn sie auch keine unmittelbare Studie zu diesem Bilde ist (Abb. Berliner Jb. 20, 69). Dazu kommen eine Menge von charakteristischen Einzelzügen: die Zusammenordnung von Mensch und Tier, das echt frühleonardeske Kolorit, Hellblau mit komplementärem Gelb, Lackrot, das im Schatten links mehr nach Gelb und Braun hin gebrochen ist, dann die malerischen Kontrastmotive im Kleinen: die schwarze Kette auf der hellen Haut des jungen Weibes, bei der sogar der ganz leichte Schatten auf der Haut mit gemalt ist, die schwarzen Verschnürungen auf den hellen Ärmelpuffen. Diese haben ja auch noch eine lineare und ornamentale Bedeutung, wie die Verschlingungsmuster (Gelb auf Schwarz und Gelb auf Braun) des Mieders und des Ärmels und die schwarzen Querlitzen auf dem roten Mieder; ferner der bezeichnende Faltenstil auf der linken Seite (was man auf der Photographie nicht sieht). All das zusammen nötigt uns m. E.,



zu sagen: der Schöpfer des Bildes kann nur Leonardo selbst sein, der Entwurf — und wahrscheinlich mehr als das —, die Anlage, die Untermalung auf dieser Tafel müssen auf ihn selbst zurückgehen, auf den Leonardo der frühmailänder Zeit, der achtziger Jahre. Dann hat ein tüchtiger Schüler das Bild im Wesentlichen fertiggemalt[27]). Im

[27]) Bode wie Seidlitz machen m. E. den Grundfehler, daß sie das Bild (abgesehen von den späteren Übermalungen) nach Konzeption und Ausführung für eine einheitliche Schöpfung halten. Bode hebt an einer Stelle mit Recht hervor, die Frage, ob und wieweit Schüler Leonardos an der Ausführung seiner Werke geholfen haben, sei bisher noch kaum behandelt worden, übersieht dann aber, daß wir gerade hier einen sehr wichtigen Fall der Art vor uns haben. Die Art seiner Beweisführung ist seine altbekannte: »reizvolle« Bewegung, außerordentlicher »Geschmack« in der Anordnung, Feinheit der »Zeichnung«, »meisterhafte« Durchbildung, »harmonische« Färbung, »reizvoller« Gesamteindruck. Diese Argumente zu widerlegen, fiel Seidlitz natürlich nicht schwer, wobei er aber nicht erkannte, daß diese subjektive Ästhetik zugleich mit einer bestimmten, allgemeinen Wertungskonvention der Zeit um 1850 zusammenfällt. Diese beherrscht auch sein eigenes Leonardo-Buch. (Vgl. dazu meine Nachweise und Darlegungen, Matthias Grünewald I, 1 ff., München 1909.) Man vergleiche auf der andern Seite die kunstkritischen Argumente, mit denen Bode seinen »Preda«, d. h. den Wert der Pala Sforzesca-Gruppe, also Fr. Napoletanos, herabzusetzen sucht: »eine wahre Mißgeburt in Erfindung, Aufbau, Proportionen, Verkürzungen, Faltengebung und Zeichnung«. Erfindung, Komposition, Proportionen und Gewandstil der Pala Sforzesca gehören aber einfach dem Zeitstil Quattrocento an und haben mit dem Wert und unserer stilkritischen Frage gar nichts zu tun, wie die »Derbheit« und »Ungeschlachtheit«, die Seidlitz tadelt, einfach Merkmale des Mailänder Lokalstiles im Quattrocento sind. Von der gleichen, ganz veralteten Art sind Argumente Bodes wie die, dieser »Preda« entstelle die Hände (die Naturform des Modells!) bis zur Verkrüppelung, oder die mageren Finger auf dem Krakauer Bildnis »entsprächen doch ganz der schlanken, elastischen Figur des jungen Mädchens«. — Nebenbei: die nächste Parallele zur Magerkeit dieser leonardesken Handform findet sich im Engel der Pariser Grottenmadonna von 1483, was wieder gut zu unserem Ansatz des Bildnisses um 1481 stimmt. Bodes, aus dem unsicheren Anhaltspunkte der Tracht gewonnener Ansatz »bald nach 1490« beweist nichts dagegen. — Auch Seidlitz' Gegenbeweis ist nicht minder durchzogen von einer ebenso unmethodischen, akademischen Ästhetik (wie sein ganzes Leonardo-Buch). Da soll es an der »Richtigkeit« der Körperbildung und an den »nötigen Kenntnissen« (wessen?) fehlen. Man glaubt, einen A. v. Werner oder Sandrart zu hören, dem z. B. Rubens nicht »korrekt« genug war. Damit muß man die erstaunlichen Dinge vergleichen, die Seidlitz (Leonardo I, 166/7) über angebliche »Verzeichnungen« Leonardos auf der Pariser Grottenmadonna geschrieben hat: bei keiner der vier Gestalten sei der Mund »unbedingt fehlerfrei gebildet« (!). Weiter kommt es ja nicht darauf an, ob der Kontrapost im Krakauer Bilde »wirkungsvoll« ist oder nicht, sondern darauf, ob er leonardesk ist, und ob ihn um 1480 ein Anderer geschaffen haben kann. Hinfällig ist auch der Einwand, der »Ausdruck« des Gesichtes »passe wenig« zu dieser starken Bewegung. In der italienischen Renaissance ist, was einem Leonardo-Monographen vertraut sein sollte, der Kontrapost in erster Linie gar nicht Ausdrucksmotiv, sondern rein formales Bewegungsmotiv. Man darf zugleich nie übersehen, daß die fertig malende Schülerhand hier die Lebendigkeit, z. B. des Blickes, herabgemindert hat. Der Schöpfer dieses Bildnisses hat gewiß »die Fähigkeit besessen, den Eindruck des Augenblicks festzuhalten«, sogar vor und über allen gleichzeitigen Malern Italiens. — Auch hier hat dann das unglückliche beständige Zusammenwerfen mit den Ambrosiana-Bildnissen Seidlitz den Weg zur Lösung der Frage versperrt. Schon die Angaben über das Kolorit des Krakauer Bildes bei Bode sind ungenau und die daraus gezogenen Folgerungen m. E. irrig. Gerade das aber hat Seidlitz aufgenommen, unterstrichen und noch erweitert. Das Rot auf dem Bildnis ist nicht Rostbraun, sondern Lackrot, genau dasselbe Rot wie auf der Pariser Grottenmadonna, und das Kolorit der Ambrosiana-Bildnisse ist, wenn mich meine Erinnerung nicht sehr täuscht, nicht das gleiche. Der Gesamtton ist hier dunkler, weil er auf der Nachahmung einer jüngeren Stilphase Leonardos beruht. Auch die Technik in der Modellierung des Nackten (in dem weiblichen, allein fertigen) Bildnis ist anders, weit mehr mit verschmolzenen, glatten Lasuren gearbeitet. Alle Einwände, die Seidlitz (S. 508) aus dem Kolorit des Krakauer Bildes herleitet, sind m. E. hinfällig. »Voll Leuchtkraft bei grauer Vormodellierung der Fleischteile« sind sehr viele leonardeske Bilder. Der Eindruck beruht nicht, »wie in den Ambrosiana-Bildnissen«, auf »der Kühle der Fär-



späteren 16. Jahrhundert oder noch später hat dann ein betrügerischer Händler die Inschrift aufmalen und den Kopf, besonders das Haar, à la Belle Féronnière durch einen Pfuscher übermalen lassen, um das Bild als das der Geliebten Franz I. auszugeben.

Wen stellt das Bildnis nun ursprünglich und wirklich dar?

Einige neuerdings in England veröffentlichte Bildnisse der Mailänder Schule, die von der deutschen Leonardoforschung nicht beachtet worden sind, scheinen mir hier zu überraschenden Resultaten zu führen.

In der Sammlung Roden zu Tullymore Park in Irland befindet sich ein weibliches Bildnis, das Fräulein Hewett 1907 (also vor Seidlitz' Leonardobuch) im Burlington Magazine veröffentlicht hat (Abb. X, 313). Es stellt in Halbfigur bis etwas unter die Taille im Profil nach links gegen einen dunklen, grünschwarzen Grund eine ältere, schon etwas dicke Frau in einem gelben Sammetkleide dar. Die Haare hängen auf dem Vorderkopf in losen Massen über die Ohren herunter und stecken auf dem Hinterkopf unter einer Haube. Um den Hals ist zweimal eine dünne Kette geschlungen. Über den Maler des Bildes hat sogleich ein kleines Kollegium englischer Kunstgelehrter (Phillips, Colvin, Fry, Holmes, Cook, Kerr-Lawson) zu Gericht gesessen und ist zu dem Resultat Preda gekommen. Die Bestimmung leuchtet ein insofern, als das Bild in allem Wesentlichen des quattrocentistisch-mailändischen Stiles und der persönlichen Besonderheit einer scharfen, knappen, holzmäßigen Modellierung, einer peinlichen Durchführung ohne Schwung und einer mittelmäßig-langweiligen Qualität im ganzen völlig übereinstimmt mit jener Bildnisgruppe, die man auf Grund des Wiener Kaiserbildnisses mit Fug Ambrogio Preda nennen kann. Die sofort auffallende große Ähnlichkeit mit dem umstrittenen weiblichen Profilbildnis der Ambrosiana erklärt sich hauptsächlich stofflich (siehe unten). Sie ergibt mindestens nicht ohne weiteres, daß das jenem Wiener und auch diesem neuen englischen Bildnis an Qualität erheblich überlegene Mailänder Bildnis von demselben Preda

bung«, sondern, von den übrigen Faktoren abgesehen, auf der Verbindung des hellen, frühleonardesken Kolorits (Münchner Madonna, Uffizien-Verkündigung, Taufe Christi, Wiener Bildnis, Petersburger Madonna) mit der beginnenden Schatten- und Helldunkelmalerei. Die Farbe ist nicht, wie Seidlitz sagt, ohne Abtönung gegeben, sondern links im Schatten schon gebrochen. Freilich, »jenes Helldunkel« (d. h. jener Grad), das »bereits« auf dem Abendmahl ausgebildet ist, kann hier noch nicht gut vorhanden sein, da 15 Jahre zwischen beiden Werken liegen. Seidlitz will irgend eine Mitwirkung Leonardos an dem fraglichen Werke nur in der »Angabe der Stellung« gelten lassen und hält auch das nicht für zwingend. Ich überlasse dem Leser die Entscheidung, ob in den oben genannten Merkmalen nicht doch sehr viel für Leonardo Bezeichnendes enthalten ist, von der äußeren Beweisführung ganz abgesehen. — Einen bestimmten Namen für den ausführenden Schüler möchte ich nicht nennen. A. Preda kann es nach dem Stile nicht sein, Boltraffio auch nicht. Sein Temperament und seine charakteristische Art der Modellierung sind nicht zu erkennen; auch das Kolorit, das Bode hervorhebt, spricht m. E. nicht für Boltraffio, denn sein Braunrot und Grün sind nicht da. Außerdem haben wir gar keine Anhaltspunkte dafür, daß A. Preda und Boltraffio in so früher Zeit schon unter Leonardos Einfluß standen bzw. seine Schüler waren. Andrerseits kennen wir aus Leonardos Aufzeichnungen eine ganze Reihe von Schülernamen, mit denen wir noch keine Werke verbinden können Das mahnt zur Vorsicht.



herrührt. In unserem Zusammenhang hier ist die Dargestellte des Bildnisses in Tullymore Park interessanter als der Maler. Eine Vermutung über sie äußerte zuerst Fry, nämlich von der Ähnlichkeit mit dem Ambrosianabildnis aus die sonderbare Hypothese, daß es Lucrezia Crivelli, die bekannte Geliebte des Herzogs Ludovico Moro sei. Hierfür bietet aber das Ambrosianabildnis nicht den geringsten Anhalt. Hewett hat dann der Frage nach der Dargestellten eine eingehende Untersuchung gewidmet. Auf der Gürtelschnalle sieht man einen kleinen Mohrenkopf zwischen den Initialen L. O. (nicht etwa L. C.!) und zwei S. Hewett schließt daraus mit Recht auf eine unmittelbare Beziehung des Bildnisses zum Herzog; ihre Vermutung, daß auch in dem Ornament des Haarnetzes, Maulbeeren (?), eine Anspielung zu sehen sei, geht wohl zu weit. Sie untersucht dann, welche von den Frauen des Mailänder Hofes dargestellt sein könnte, und schließt mit einleuchtenden Gründen Bianca Visconti, die Mutter Ludovicos, Beatrice d' Este, seine Frau, und Bianca Sforza, seine natürliche Tochter, aus. Es bleiben also seine Maitressen, von denen wir drei aus literarischer Überlieferung kennen: Lucia Marliani, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli. Von der Marliani wissen wir wenig und kennen wir kein sicheres Bildnis. Sie könnte also hier dargestellt sein, wenn wir nicht nachweisen können, daß doch eine sehr viel größere Wahrscheinlichkeit für eine andere Persönlichkeit spricht. Hewett will die Crivelli dargestellt sehen und findet die ausschließliche Möglichkeit, an diese zu denken, in einem Epigramm [28]) des Codex atlanticus, das nicht von Leonardos Hand geschrieben ist und nur vermutungsweise als Werk eines zeitgenössischen Verehrers ihres von Leonardo gemalten Bildnisses angesehen wird. Hewett meint, daß nach dem Epigramm in dem Crivelli-Bildnis ein Hinweis auf die Beziehungen zum Moro enthalten gewesen sei, und der Mohrenkopf, die Initialen und die Maulbeeren auf unserem Bilde hätten die Pointe des Epigramms eingegeben. Aber das Epigramm ist viel zu allgemein und unbestimmt im Ausdruck und die Fäden zwischen Gedicht und Bild sind viel zu lose, um diese bestimmten Folgerungen zu erlauben. Außerdem bezieht sich das Epigramm wohl auf das von Leonardo gemalte Bildnis einer Geliebten des Moro, aber nicht ausschließlich auf das der Crivelli. Noch weniger zutreffend ist Hewetts Argument, der »Mangel an Ähnlichkeit« mit dem Krakauer Bildnis schließe die Gallerani aus. Die beiden Modelle haben tatsächlich (mindestens) sehr viel Ähnlichkeit, und direkt gegen die These, in dem Tullymore-Bildnis die Crivelli zu sehen, spricht das Äußerlich-Zeitliche, wie Hewett selbst zugeben muß. Ich meine vielmehr, daß wir hier höchst wahrscheinlich die andere, frühere Geliebte des Herzogs, die Cecilia Gallerani, vor uns haben [29]). Diese vielgepriesene Schönheit

[28])
Ut bene respondet Naturae Ars docta! dedisset
Vincius, ut tribuit cetera, sic animam.
Noluit ut similis magis haec foret; altera sic est:
Possidet illius Maurus amans animam.

[29]) Seidlitz meint freilich (S. 508): »Es handelt sich hier um ein sauberes, unschuldsvolles Mädchen« ...

hatte schon 1481 das Liebesverhältnis mit dem Moro, da er ihr damals eine große Schenkung machte. Um 1485 und 1491 gebar sie ihm Kinder; 1491, bei der offiziellen Heirat des Herzogs mit der Beatrice d' Este, erhielt sie eine zweite große Schenkung. Sie starb erst 1536, hoch betagt. Sie kann also um 1498/99, dem letzten Termin, wo Preda als Hofmaler Ludovicos das Tullymore-Bildnis gemalt haben kann, wohl schon so matronal gewesen sein, wie die Dargestellte dieses Bildnisses. Dagegen ist es ausgeschlossen, daß die erheblich jüngere Crivelli, in die der Herzog gerade um 1495 sterblich verliebt war, um 1498/99 schon so alt war.

Weiter ist gerade das Krakauer Bildnis eine wesentliche Stütze unserer Annahme. Schon Carotti hat hier mit Bestimmtheit die Gallerani sehen wollen [30]). Sein Argument, daß auf einem, angeblich um 1500 entstandenen kleinen Bildnis im Mailänder Kunsthandel (um 1905) von unzweifelhafter Ähnlichkeit mit der Krakauer Dame der Name Cecilia Gallerani inschriftlich angegeben war, vermag ich leider nicht nachzuprüfen. Es wäre wichtig, den jetzigen Ort dieses Bildes zu ermitteln. Aber auch davon abgesehen, ist folgendes sicher: Die eigene Angabe der Gallerani in ihrem bekannten Briefe an die Isabella d' Este von 1498, daß Leonardo sie in ganz jungen Jahren gemalt habe, paßt vollkommen zu dem Krakauer Bildnis, das andrerseits nach seinem Stil, als künstlerische Schöpfung Leonardos, frühmailändisch, aus dem Anfang der achtziger Jahre, sein muß. Das Sonett, das Bellincioni auf das Galleranibildnis von Leonardo machte, hat nur als äußersten Terminus ante quem das Todesjahr 1492 des Dichters. Deshalb kann das Bildnis tatsächlich gut ein Jahrzehnt früher entstanden sein. Da Seidlitz nur den Anfang gibt, sei es gestattet, dieses für die Frage wichtige Gedicht noch einmal ganz herzusetzen [31]):

Di che ti adiri? A chi invidia hai Natura?
Al Vinci che ha ritratto una tua stella:
Cecilia! sì bellissima oggi è quella
Che a suoi begli occhi el sol par ombra oscura.
L' onore è tuo, sebben con sua pittura
La fa che par che ascolti e non favella:
Pensa quanto sarà più viva e bella,
Più a te fia gloria in ogni età futura.
Ringraziar dunque Ludovico or puoi
E l' ingegno e la man di Leonardo,
Che a' posteri di te voglia far parte.
Chi lei vedrà così, benchè sia tardo,
Vederla viva, dirà: Basti a noi
Comprender or quel ch'è natura et arte.

Der einzige, in dem Sonett enthaltene Hinweis auf ein Motiv des Bildes, das Horchen, paßt sehr gut zu dem Krakauer Bildnis, mindestens ebenso gut wie zu den verschiedenen Darstellungen einer Lautenspielerin, in der eine ganz unsichere Überlieferung das Gallerani-Bildnis erblicken will. Die Ausführungen von Seidlitz

[30]) Le opere di Lionardo, Bramante e Raffaello. Mailand 1905.

[31]) Vgl. Bellincioni, Rime, ed. Fanfani. Bologna 1876, I, 72.



darüber sind recht unklar und unbestimmt. Wir wissen nicht, ob das 1520 datierte Exemplar beim Grafen Mayno in Mailand (Abb. Venturi, Galleria Crespi, S. 102), das ein zweifelloser Bartolommeo Veneziano ist, eine selbständige Originalschöpfung dieses Malers ist. So nimmt Hewett an, die hierdurch die Gallerani als Dargestellte für ausgeschlossen hält. Bei der großen Zahl der Repliken — Cook zählt in Hewetts Aufsatz neun auf — und bei dem unselbständigen Eklektizismus Bartolommeos liegt es sogar sehr nahe, an ein berühmtes, verlorenes Urbild zu denken. Entscheidend ist aber, daß die rein venezianische Auffassung dieser Lautenspielerin mit Leonardo künstlerisch gar nichts zu tun hat. Die in diesem Falle wertlose Überlieferung ist vielleicht so entstanden, daß man den Ausdruck des Sonetts willkürlich mit dieser Komposition in Zusammenhang brachte und sie daraufhin »Leonardo« und »Cecilia Gallerani« taufte. Wie unzuverlässig diese Dinge sind, lehrt ja die konfuse Überlieferung über die sogenannte Belle Féronnière.

Nur in dem Krakauer Bild haben wir das Horchen zusammen mit einer zweifellos vollkommen leonardesken Schöpfung. Dieses kleine Bild konnte auch sehr gut ein reitender Bote von Mailand nach Mantua bringen.

Eine letzte und sehr wesentliche Bestätigung dieser Identifizierung liegt in Folgendem. Cook hat ein, von der Leonardoforschung nicht beachtetes, weibliches Bildnis der Sammlung Newall in Rickmansworth veröffentlicht (Burlington Magazine V, 209, wo Abb.), das dasselbe junge Weib darstellt. Es ist ein Brustbild, der Rumpf im halben, der Kopf im vollen Profil nach links gegen dunklen Grund gestellt, in reicher Kleidung, mit geschlitzten Puffärmeln, Halsschmuck und Kopfschmuck (das Haar vorn in welligen Massen über die Ohren gestrichen, hinten eine gestickte Haube und ein umwickelter Zopf, über der Haube geht ein Stirnband wagerecht um den Kopf herum). Das Bild ist fraglos altmailändisch vom Ende des Quattrocento. Cook nennt es Zenale und setzt es im Werke dieses Künstlers um 1490 an. In der Dargestellten sieht Cook die Crivelli, gibt aber zu, daß er es nicht beweisen könne. Er findet nur einen Wahrscheinlichkeitsgrund in der herkömmlichen Zuschreibung des Bildes an Crivelli. Das sei nur zu erklären aus einer Verwechslung einer Crivelli mit dem Maler Crivelli. Diese Verwechslung mag bei irgendeinem Besitzer des Bildes vorgekommen sein, sie ist als Argument hinfällig gegenüber der Übereinstimmung der Modelle in Rickmansworth und Krakau. Noch weniger kann es überzeugen, wenn Cook dann nur die sogenannte Belle Féronnière zum Vergleich heranzieht, auch ein angebliches Bildnis der Crivelli, und hier dieselbe dargestellt sehen will, wie in dem Zenale. Da sind die Naturformen des Gesichtes doch zu verschieden. Aus einer ausgebogenen Nase wird auch im Laufe einiger Jahre nicht eine eingebogene.

Wir haben außer diesen dreien, in Krakau, in Rickmansworth und in Tullymore Park, nun aber noch zwei weitere Mailänder Bildnisse, die dieselbe Frau darstellen: das berühmte, vielumstrittene Bildnis der Ambrosiana und die Replik in (mir unbekanntem) englischem Privatbesitz (Abb. Burlington Magazine XVI, 117). Dieses muß



nach dem Alter der Dargestellten mehrere Jahre jünger sein als jenes, und ist zweifellos geringer, Stil und Qualität gehen mit dem ja auch herzlich schwachen Wiener Kaiserbildnis von Ambrogio Preda völlig zusammen. Ob das erheblich bessere Ambrosianabildnis von derselben Hand, von demselben Ambrogio Preda herrührt, ist mir, wie gesagt, fraglich. M. E. kann man aber nicht aus dieser englischen, geringeren Replik die Behauptung herleiten, daß das Ambrosiana-Bildnis nun ein echter Leonardo sein müsse. Das ist m. E. schon durch den quattrocentistischen Stil ausgeschlossen[32]), der einen unmöglichen entwicklungsgeschichtlichen Rückschritt hinter das Krakauer Bildnis, die Grottenmadonna und das noch in Florenz entstandene Benci-Bildnis in Wien[33]) bedeuten würde. Der letzte Versuch Beltramis, das Ambrosianabildnis doch als echten Leonardo und als Bildnis der Beatrice d' Este nachzuweisen[34]), ist völlig mißglückt[35]). Daß Bianca Maria, die deutsche Kaiserin, die Dargestellte nicht sein kann, hat Bode schon 1889 nachgewiesen (vgl. deren Bildnisse bei Widener in Philadelphia, früher

[32]) Dieses wesentliche Argument hat auch Seidlitz jetzt wieder gegen Bode hervorgehoben, aber völlig übersehen, daß der Bildnisstil des Krakauer Werkes ein ganz anderer, entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittenerer ist. Bezüglich dieses Bildes glaube ich allerdings, den von Seidlitz bisher vermißten Nachweis oben erbracht zu haben, daß es sich auch stilkritisch in den einheitlichen, organischen Entwicklungsgang Leonardos an der durch die äußere Datierung gegebenen Stelle genau einfügt, nämlich zwischen den letzten Florentiner Schöpfungen, der Petersburger Madonna und dem Louvre-Entwurf der Anbetung der Könige einerseits und der frühmailändischen Pariser Grottenmadonna andrerseits; wobei wiederholt zu betonen ist, daß Seidlitz' eigene Vorstellung vom Entwicklungsgange falsch ist — die Taufe Christi zu spät, Hieronymus und Dreikönigsbild viel zu früh angesetzt —, wie überhaupt sein ganzes Buch auch an dem Mangel krankt, daß er den inneren, künstlerischen Entwicklungsgang Leonardos gar nicht aufgezeigt und dargestellt hat. — Auf seine sonstigen wunderlichen Bemerkungen über die Ambrosiana-Bildnisse (S. 508/9) kann ich wegen Raummangels nicht eingehen.

[33]) Den eingehenden Nachweis Bodes, daß dies das von Vasari genannte Bildnis der Ginevra de' Benci ist, hat Seidlitz nicht widerlegt, wie ich a. a. O. zeigen werde. Daß sein äußerer, zeitlicher Einwurf falsch und hinfällig ist, hat auch Gronau schon erkannt und ausgesprochen. Vgl. Bodes neueste, überzeugende Ausführungen. Seidlitz' abermalige Einwendungen (S. 509) haben kein Gewicht. Die Behauptung, daß Bode u. A. dies Bild nur um der hohen Qualität willen Leonardo zugeschrieben hätte, entspricht doch nicht den Tatsachen. Es handelt sich auch nicht um eine »Empfindungsfrage«, sondern es kommen hier eine Menge von bestimmten äußeren und inneren Beweisgründen zusammen; es ist auch nicht nur der Engel der Taufe Christi heranzuziehen, sondern vor allem die echten, frühen Zeichnungen insgesamt. Auch hier ist Seidlitz' Beweisführung (S. 509) viel zu unklar und verschwommen. Der Engel soll das Bildnis (und die Uffizien-Verkündigung) an »Freiheit«, Lebendigkeit und »Anmut« weit überragen. Was ist Freiheit? Was ist Anmut? Und die künstlerische Lebendigkeit des Bildnisses ist (ganz abgesehen von der außerordentlichen Charakteristik), wie man bestimmt sagen darf, nicht geringer als die der Taufe Christi. Und wie Seidlitz jetzt die Oxforder Studie zum Verkündigungsbilde zu beseitigen sucht (S. 510), das ist schon mehr als sonderbar. Colvin und Gronau haben ihre Echtheit längst dargetan, auch Seidlitz gibt sie zu, aber Leonardo soll sie nach dem Bilde des großen, unmöglichen Unbekannten gezeichnet haben! Zur vollen Klärung aller dieser Fragen wird man freilich noch eine wichtige Voraufgabe lösen müssen, nämlich den wirklichen Verrocchio in seinen eigenhändigen, erhaltenen Werken fester zu umreißen; freilich nicht auf dem Wege Bodes, der nun Botticini wieder beseitigen möchte. Auch da kann gerade die Seidlitzsche unklare und widerspruchsvolle Darstellung Verrocchios nicht genügen und befriedigen.

[34]) Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Mailand 1905.

[35]) Vgl. Frizzoni Rassegna d'arte VI, 17 und Gronau Rep. 29, 183.



bei Fr. Lippmann, Abb. Seidlitz, Leonardo I, 156, und in der Sammlung Arconati-Visconti in Paris, Abb. Rassegna d' arte II, 93). Dann hat man — so jahrelang auch in Burckhardts Cicerone[36]) — auf Bianca Sforza nur deshalb geraten, weil man irrtümlich das Bild für ein zugehöriges Gegenstück zu dem männlichen Bildnis der gleichen Galerie hielt. Dieses stellt aber gar nicht Sanseverino dar, sondern einen Musiker. Mir scheint in Cecilia Gallerani die Dargestellte gefunden zu sein. Dieses junge Weib, das uns aus den Bildern in Krakau und in Mailand heute noch bestrickt, mag wohl im Leben den liebetollen Herzog Ludovico bezaubert haben. Wer die fünf Bildnisse in Krakau, Rickmansworth, Mailand, in englischem Privatbesitz und in Tullymore Park in guten Abbildungen nebeneinanderlegt, muß m. E. zu dem Schlusse kommen, daß wir in allen dasselbe Modell vor uns haben. Das Wesentliche der Naturformen des Kopfes, Langschädel, Gesichtsoval, schmale Nase mit kleinem Bügel, Mund und Kinn, stimmt so genau überein, wie das bei (mindestens) drei verschiedenen Malern mit ihrer individuellen Änderung der Naturform und in einem Zeitraum von zwanzig Jahren nur möglich ist. In dieser Reihenfolge mögen sie zeitlich auch entstanden sein. Die zeitliche Ansetzung des Ambrosiana-Bildnisses »um 1500« durch Seidlitz ruht auf keiner näheren Begründung, es kann auch dem Stile nach sehr gut schon zwischen 1480 und 1490 entstanden sein. Und bezüglich des Äußerlich-Biographischen wissen wir ja, daß beide Predas 1483 schon in Mailand hoch angesehen waren. Es ist kein stichhaltiges Gegenargument, daß das Bild in der ältesten erhaltenen Quelle, der Schenkungsurkunde des Kardinals Borromeo erst von 1618 »eine Herzogin von Mailand« genannt wird, und 1625 »eine Prinzessin von Mailand«. Da konnte man schon eine der Geliebten des Herzogs mit seiner rechtmäßigen Frau, die er daneben hatte, verwechseln. Daß eine so gefeierte Schöne so häufig konterfeit wurde, ist durchaus nicht unwahrscheinlich; und betrachten wir das früheste Bildnis der Reihe, in Krakau, und das späteste, in Tullymore Park, nebeneinander, so haben wir die vollkommene Illustration zu den eigenen Angaben der Gallerani 1498, daß Leonardo sie in ganz jungen Tagen gemalt und daß sie sich seitdem sehr verändert habe. Ob sie das mit Wehmut oder mit Stolz, wie man ins Blaue hinein gemeint hat, an Isabella d' Este geschrieben hat, kann heute niemand mehr ergründen und beweisen. — Wenn wir dem Hauptresultat der verdienstlichen Untersuchung Hewetts nicht zustimmen konnten, so ist doch noch ein sehr wertvolles Nebenergebnis ihres Aufsatzes hervorzuheben. Sie hat endlich den richtigen Namen für die Dargestellte des Louvre-Bildnisses ausgesprochen: Beatrice d' Este, die Frau des Herzogs Ludovico Moro. Man muß sich wundern, daß das nicht früher erkannt worden ist. 1642 im Inventar der Bilder des Schlosses Fontainebleau des Père Dan heißt das Bild »eine Herzogin von Mantua«, eine nach anderthalb Jahrhunderten sehr leicht mögliche Verwechslung mit der Herzogin von Mailand, die noch dazu die Schwester der

[36]) Bode nennt sie jetzt »die junge Prinzessin«.

Herzogin von Mantua war. Uzielli hat dafür falsch »die« Herzogin gesetzt und die Angabe irrig auf Isabella d' Este bezogen. Daß diese die Dargestellte nicht sein kann, braucht man nicht zu beweisen. Auch die Annahme von Müntz und Seidlitz (Elisabeth Gonzaga, Herzogin von Urbino) ist hinfällig, wie schon Gronau (Monatshefte III) betont hat. Daß die Dargestellte nicht die Frau des Pariser Kaufmanns Féron (daher der Name) sein könne, sagte schon 1752 Lépicié in seinem Katalog des kgl. Bilderbesitzes. Merkwürdigerweise wurde damals die Bezeichnung »Belle Féronnière« mit einem andern Bilde verbunden, einem Profilbildnis, wahrscheinlich dem Conti der Louvregalerie. Rigollot hat dann die falsche Féronnière-Legende mit der Angabe des Père Dan verbunden und die Dame ganz willkürlich Lucrezia Crivelli genannt. Diese ganze spätere Überlieferung hat gar keinen Wert. Prüft man das Denkmälermaterial, die als solche bezeichnete Mädchenbüste der Beatrice von Cristoforo Romano im Louvre (vgl. die Profilabbildung Burl. Mag. X, 308, Rass. d' arte VI, 17), die Miniatur des Ehekontraktes in London (Seidlitz I, 106) von Antonio da Monza, die Stifterin der Pala Sforzesca (um 1495) und endlich die Grabmalsfigur von Solari in der Certosa, so findet man eine so große Modellübereinstimmung mit dem Louvrebildnis, daß m. E. kein Zweifel an derselben Person sein kann. Damit haben wir nun auch einen Terminus ante quem für das Bildnis, da Beatrice am 2. Januar 1497 erst 22jährig starb. Eine nähere Zeitbestimmung ist schwierig, doch darf man vielleicht annehmen, daß Ludovico seine blutjunge Frau bald nach der Hochzeit 1491 von seinem größten Hofmaler malen ließ. Denn auch hier muß die Konzeption des Bildnisses doch wohl auf Leonardo selbst zurückgehen, da dieses Leichte, Beschwingte, Momentane, dieser Blick im Vorübergehen Boltraffio nach seinen selbständigen Leistungen nicht zuzutrauen ist. Auch das Kontrapostbewegungsmotiv und die malerische Rechnung, die sich zugleich damit verbindet, sind ja durchaus leonardesk — im Gegensatz zu dem rein quattrocentistischen Ambrosiana-Bildnis. Die ganze Ausführung aber und der Grad der Lebendigkeit des fertigen Werkes verbieten es freilich durchaus, von einem Original Leonardos zu sprechen. Nur die Komposition kommt für ihn in Betracht, diese aber fügt sich um 1491 eben so gut in seinen Entwicklungsgang ein, wie die des Krakauer Bildnisses um 1481. Hier kann man nach dem Phlegma, mit dem der ausführende Schüler die Konzeption des großen Lehrers beschwert hat, nach der bestimmten Art der Modellierung und des Kolorits (vgl. die Handzeichnung der Isabella d' Este und die Casiomadonna derselben Sammlung) mit größerer Bestimmtheit den Namen Boltraffio aussprechen[37]. Die Louvreverwaltung täte also gut daran, die das große, kritiklos bewundernde Publikum so irreführende, doppelt falsche Bezeichnung »Leonardo« schlechthin und »Lucrezia Crivelli« endlich ebenso zu beseitigen, wie das lächerliche »Leonardo zugeschrieben« unter der von allen

[37]) Auch Bode findet, daß sie Boltraffio am nächsten stehe, und kommt auch auf die Zeit um 1490; freilich können m. E. die Leonardoschen Konzeptionen des Krakauer und dieses Pariser Bildnisses nach äußeren und inneren Kriterien nicht gleichzeitig sein.



Kritikern als völlig eigenhändig anerkannten Verkündigung, die m. E. als Staffelbildchen zur Grottenmadonna gehört[38]).

[38]) Müller-Walde u. A. haben sie willkürlich ganz früh, womöglich in den Anfang der 70er Jahre, gesetzt, weil sie, schon durch die Vermengung der echten und unechten Zeichnungen, von Leonardos Frühstil eine falsche und von seiner malerischen Entwicklung gar keine Vorstellung hatten. Seidlitz setzte sie, im Zusammenhang mit seiner falschen Datierung des Dreikönigsbildes und des Hieronymus, an das Ende der Florentiner Frühzeit, um 1481, kurz vor die Anbetung der Könige, und bald nach dieser sei der Hieronymus entstanden. Das ist m. E. zeitlich falsch, aber es ist stilkritisch insofern richtig gesehen, als die ganze Gruppe in die erste Mailänder Periode gehört (das Uffizienbild kann seinem Gesamtstil nach unmöglich vor der Pariser Grottenmadonna entstanden sein, und urkundlich können wir die Tafel nicht datieren), und zwar zuerst die Verkündigung, dann der Hieronymus und zuletzt das Dreikönigsbild, weil erst hier die entwicklungsgeschichtlich außerordentlich wichtige Wendung beginnt, die dann im Abendmahl vollkommen durchgeführt ist. Bodes Angabe, Seidlitz habe in der Verkündigung eine Staffel zur Anbetung der Könige vermutet, beruht wohl auf einem Versehen. Ich halte sie, wie gesagt, für ein Staffelbildchen der Pariser Grottenmadonna. So erklärte sich auch ihr heutiger Aufenthalt in derselben, sehr alten Sammlung. Bodes sonderbarer, subjektiv- und akademisch-ästhetischer Einwand, »ein Künstler wie Leonardo hätte die Wirkung seines Altarbildes schwerlich durch Predellenbildchen darunter beeinträchtigt«, widerlegt sich schon durch den Hinweis auf Raphaels Krönung Mariä, Antoniusmadonna (Neu York) und Grablegung mit ihren Staffelbildern, in denen m. W. noch niemand eine künstlerische Beeinträchtigung gesehen hat. Auch die übrigen Gründe Bodes für eine Heraufrückung vor 1481 überzeugen m. E. nicht. »Haltung« und »Zeichnung« der Hände wie der Landschaft sollen noch zu »primitiv« sein für diese Zeit (um 1481). Aber was ist überhaupt »primitiv«? Und die bei Bode (u. a., wie Seidlitz in seinem Buche) eng damit zusammenhängende Vorstellung, daß Leonardo am Ende der Florentiner Frühzeit schon mit »fast allen später ausgeführten oder begonnenen Kompositionen« beschäftigt gewesen sei — u. a. schon mit dem Abendmahl von 1495! — beruht m. E. wieder nur auf der falschen Datierung des Dreikönigsbildes wie gewisser Zeichnungen, sowie darauf, daß man irrig, ohne genaue Anhaltspunkte, manche Zeichnungen als Studien zum Dreikönigsbild angesehen hat. Auch das von Bode weiter angezogene kleine Format — die Kleinheit an sich ist doch für Leonardo nicht auffallend, siehe Petersburg, Krakau und verlorene, literarisch bekannte Werke — erklärt sich doch einfach aus dem Staffelzweck. Wir haben auch keinen Anhaltspunkt dafür, daß Leonardo nur in der Frühzeit Bilder ganz vollendet und rasch fertig gemalt habe. Auch die angebliche »Nüchternheit« (was ist das?), geringere Feinheit in der »Zeichnung« der Hände und Köpfe und gar die »Leblosigkeit« vermag ich in diesem ausgezeichneten und künstlerisch höchst unmittelbaren und lebendigen Bildchen nicht zu sehen. Die spätere Datierung (um 1483) wird vielmehr m. E. schon allein notwendig durch den malerischen Gesamtcharakter, den man bisher viel zu wenig beachtet hat, durch die weit entwickelte, geradezu Rembrandtische Schatten- und Braunmalerei — im Gegensatze zu dem hellen Gesamtton der Frühzeit —, die auch im Stil mit der dunklen Grottenmadonna völlig zusammengeht. Deshab scheint es mir auch unmöglich zu sein, mit Bode die große Verkündigung später anzusetzen, als die kleine. Das verbietet schon die Wandlung im Beiwerk. Bode ist da wohl irregeführt worden durch die von ihm angezogene große Kopfstudie der Uffizien. Ich halte sie zwar für echt und sicher früh, aber nicht für eine Studie zur Pariser Verkündigung. Ganz unverständlich ist mir endlich Bodes Vermutung, aus dieser Studie ergebe sich, daß Leonardo die Komposition für Verrocchio im Großen ausführen sollte und »daher« das kleine Pariser Bild ein Entwurf für das größere Bild (womöglich das frühere Uffizienbild!) sei. Wie soll man sich das vorstellen? Und gibt es überhaupt irgendein Analogon zu einem solchen fertigen Bilde als Entwurf zu einem andern Bilde?



KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE EULALIOS-FRAGE UND DEN MOSAIKSCHMUCK DER APOSTELKIRCHE ZU KONSTANTINOPEL.

VON

NIKOS A. BEES (Βέης).

(Fortsetzung.)

Ich komme jetzt auf die Frage, welchen Anteil Eulalios an der Schöpfung des Mosaikschmuckes der Apostelkirche, und zwar des von Nikolaos Messarites erwähnten, hatte und wie derselbe Eulalios, nach den Zeugnissen ein Maler des XII. Jahrhunderts, für einen Zeitgenossen des Kaisers Justins II. (565—578) gehalten werden konnte. Ehe wir diese Fragen beantworten, müssen wir eine kurze Übersicht über die alten Quellen, welche auf die Mosaikbilder der Apostelkirche Bezug nehmen, vorausschicken. In den sogenannten Patria [93]) von Konstantinopel steht eine Notiz, die besagt, daß in die Hände der Gattin Justinians, der berühmten Kaiserin Theodora, auf wunderbare Weise die Geldmittel gefallen seien, damit sie davon die Apostelkirche mit Mosaiken schmücken lassen könnte; diese Notiz wird aber ganz richtig als frommes Mätzchen betrachtet und von Heisenberg als völlig bedeutungslose Schwindelnotiz charakterisiert, »denn Theodora war bereits verstorben, als der Bau am 28. Juni oder Juli 546 eingeweiht wurde« [94]). Die frühestens im Jahre 548, wahrscheinlich aber erst 560 veröffentlichte besondere Abhandlung Prokops über die verschiedenen Bauten, welche der Kaiser Justinian in der Hauptstadt und in den Provinzen seines Reiches hatte errichten lassen, gibt einen ausführlichen und wertvollen Bericht über den Bau der Apostelkirche [95]), sagt aber andrerseits nichts über eventuelle Mosaiken oder andern bildlichen Schmuck derselben. Dieser Umstand erlaubt den sicheren Schluß, daß die Apostelkirche erstmals nach dem genannten Datum, 558—560, mit Mosaiken geschmückt wurde.

Bei Theophanes liest man über den Kaiser Justinos II.: »εὐσεβὴς δὲ ὢν ἐπεκόσμησε τὰς ἐκκλησίας τὰς κτισθείσας ὑπὸ Ἰουστινιανοῦ, τήν τε μεγάλην ἐκκλησίαν καὶ τοὺς ἁγίους ἀποστόλους καὶ ἄλλας ἐκκλησίας καὶ μοναστήρια« [96]). Heisenberg bemerkt zu dieser Stelle wörtlich folgendes: »Es ist ohne weiteres klar, daß es sich hier nicht um Kleinigkeiten handeln kann; wenn Theophanes die Verdienste des

93) Ed. Th. Preger, Scriptores originum Constantinopolitanarum. II. S. 287, 8 ff.

94) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 139. — Vgl. Derselbe, Apostelkirche S. 168.

95) Prokop, De artificiis I 4 (187, 13 ff., Bonn).

96) Theophanes Bd. I, S. 241, 30 ff. (Bonn). Diese Stelle des Theophanes war die Quelle für Zonaras Bd. III S. 174, 1 ff. (Bonn), wie Heisenberg (Die alten Mosaiken S. 139, Anm. 4) richtig notiert hat. Er hat aber außer acht gelassen, daß dieselbe Stelle auch als Quelle für Kedrenos, Bd. I, S. 680, 15—18 (Bonn) und die sogenannte »Synopsis Chronica« (Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi, Bd. VII, S. 101, 14—17) gedient hat.



Kaisers um die Kirchen für wichtig genug hält, um sie besonders zu erwähnen, so bedeutet ἐπεκόσμησε nichts anderes, als daß jetzt die von Justinian errichteten Bauten noch ihren Schmuck erhielten, d. h. ihre Malereien, die in keiner byzantinischen Kirche von Bedeutung fehlen durften [97].« Jedenfalls macht aber Theophanes keine ausdrückliche Erwähnung des Mosaikenschmuckes der Apostelkirche.

Ebensowenig finden wir einen solchen Mosaikschmuck ausdrücklich erwähnt von Konstantinos Porphyrogennetos in der Lebensbeschreibung, oder richtiger in dem Enkomion zu Ehren seines Großvaters, des Kaisers Basilios I. (867—886), der sicherlich wegen der vielen Stiftungen und Renovationen von Kirchen und Klöstern in die Heiligenlisten der Kirchen Konstantinopels aufgenommen worden sein muß, aus denselben Gründen, wie viele andere byzantinische Kaiser [98]). Über die Tätigkeit seines Großvaters an der Apostelkirche berichtet Konstantinos Porphyrogennetos [99]): »'Αλλὰ καὶ τὸ τῶν θείων ἀποστόλων περιφανὲς καὶ μέγα τέμενος, τῆς προτέρας εὐπρεπείας καὶ ἀσφαλείας διαπεσόν, ἐρεισμάτων περιβολαῖς καὶ ταῖς τῶν διαρραγέντων ἀνοικοδομαῖς ὀχυρώσας, καὶ ἀποξέσας τὸ ἀπὸ χρόνου γῆρας καὶ τὰς ῥυτίδας περιελών, ὡραῖον αὖθις καὶ νεουργὸν ἀπετέλεσεν«.

Der ersten ausdrücklichen Erwähnung des Mosaikschmuckes der Apostelkirche begegnen wir bei Konstantinos Rhodios, einem Verehrer Leos VI., welcher eine schon erwähnte, in Versen verfaßte Ekphrasis, d. h. Beschreibung desselben, uns hinterlassen hat. Wie aus Vers 22 ff. hervorgeht, stammt diese Beschreibung aus den Jahren um 931—944 [100]). Demnach sind die von Konstantinos Rhodios beschriebenen Mosaiken gewiß älter als das Jahr 931.

Wann sind nun diese Mosaiken geschaffen? Heisenberg [101]) betont, daß die Schöpfung derselben, wenn sie nicht dem 6. Jahrhundert angehört, später als das Jahr 843 sei, da mit diesem Jahre das Ende des Bildersturmes zusammenfällt. Gegen diese Behauptung dürfte man einwenden, daß die Mosaiken sehr gut in dem Zeitraume zwischen der ersten und zweiten Periode des Bildersturmes, z. B. in der Zeit der Kaiserin Irene aus Athen, welche so viele Kirchen und Klöster gegründet hat [102]), entstanden sein könnten. Millet [103]) hat hauptsächlich auf Grund ikonographischer

---

97) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 140. — Vgl. Ders. Apostelkirche S. 167 f.

98) Vgl. M. Gedeon in der Zeitschrift des Hellenikos Philologikos Syllogos Bd. XXIV (1892—1893) S. 139 und Bd. XVI (1894—1895) S. 193.

99) Theophanes Continuatus S. 323, 1 ff. (Bonn). — Vgl. auch Johannes Skylitzes bei Kedrenos Bd. II, S. 238, 8—11 (Bonn).

100) Vgl. T[héodore] R[einach] a. a. O. S. 67. — Vgl. Heisenberg, Apostelkirche S. 2.

101) Die alten Mosaiken der Apostelkirche S. 126.

102) Vgl. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter Bd. I, Stuttgart 1889, S. 129. (Vgl. die griechische Übersetzung in der sogenannten Βιβλιοθήκη Μαρασλῆ Bd. I, Athen 1904, S. 196.) — T. D. Neroutsos, Χριστιανικαὶ Ἀθῆναι im Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Εταιρείας τῆς Ἑλλάδος Bd. III (Athen 1889—91), S. 30 ff., 77 f.

103) G. Millet, Le Monastère de Daphni. Paris 1899. S. 80 ff, 90 f., 151. — Dieser Meinung von G. Millet schloß sich an Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, S. 449 ff., und O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911, S. 393, 649 Anm. 2. Auch J. Reil, Die altchristlichen Bild-



Beobachtungen angenommen, daß die Mosaiken aus der Zeit Basilios' I. (867—886) stammten. Zur Stütze dieser Datierung beruft sich Millet auch auf die oben zitierte Stelle der Biographie Basilios' I., die sein Enkel Konstantinos Porphyrogennetos geschrieben hat. Dagegen vertritt Heisenberg auf Grund von Zeugnissen ex silentio die Ansicht, daß diese Stelle in der Lebensbeschreibung des Basilios I. »kein Wort von einer Erneuerung im Innern«[104]) der Apostelkirche enthält und daß die Mosaiken dieser Kirche »unter der Regierung des Basilios weder geschaffen sein können noch auch irgend welche bemerkenswerte Erneuerung erfahren haben«[105]), wenngleich letzteres früheren Ausführungen Heisenbergs in etwa widerspricht, nach denen »es sehr wohl denkbar ist, daß der Kaiser [Basilios I.] damals auch die Mosaiken ausbessern ließ, wo etwa Schäden durch die Zeit entstanden oder durch die Bilderfeinde absichtlich zugefügt waren«[106]). Testimonien ex silentio sind freilich immer schwach. Die richtige Erklärung der oben angeführten Stelle des Konstantinos Porphyrogennetos kann man mit Hilfe einiger Parallelen erlangen. Was soll der Satz: »τῆς προτέρας εὐπρεπείας ... διαπεσόν« bedeuten? Dazu möchte ich auf die Lesart eines Kodex der Chronik des Joh. Skylitzes[107]) hinweisen, worin steht: »καὶ τὸν θεῖον δὲ τῶν ἁγίων μαρτύρων Σεργίου καὶ Βάκχου νεών, τῆς προτέρας εὐπρεπείας διαπεσόντα, οἷα τῶν ἐν αὐτῷ ἱερῶν εἰκόνων ἀποξεσθεισῶν ἐξ ὅτου Ἰωάννης πατριάρχης ἐγεγόνει, ὁ τὴν ἡγημονίαν τῶν ἐν αὐτῷ διενεγκὼν μοναχῶν, ἐπὶ Θεοφίλου τοῦ πάλαι βασιλεύσαντος ... ἱεραῖς εἰκόσι κατεκόσμησε [= der Kaiser Basilios I], περιποιησάμενος καὶ τἆλλα τὰ περὶ τοῦτον σαθρώματα[108])«. Ferner, wie ist der Satz: ἀποξύσας τὸ ἀπὸ χρόνου γῆρας zu erklären? In der alten Lebensbeschreibung des Mönchs Nikon, des sogenannten »tut Buße«, des Schutzheiligen von Lakedämon, wird über die Verdienste des Abtes Gregorios des Paphlagoniers um das von ihm regierte, in Sparta liegende Nikonkloster ausführlich berichtet und dabei folgendes wörtlich gesagt: »Ἀνὴρ γὰρ ἐκεῖνος ... φιλόθεός τε ὁμοῦ καὶ φιλόκαλος ... πολλὴν εἰσήνεγκε τὴν σπουδὴν τό τε γῆρας ἀποξῦσαι τοῦ θείου ναοῦ καὶ ὄψιν φαιδρὰν καὶ ἔαρ αὐτῷ ἐπανατεῖλαι τὸ χαριέστατον«[109]). (Es handelt sich hier um innere und äußere Verbesserungen der Klosterkirche und Ergänzungsarbeiten in derselben.) Ferner lauten die sechs ersten Verse eines im Codex Marc. Gr. 524 uns erhaltenen Epigramms, das auf ein Bild des Apostels Paulus gedichtet wurde, folgendermaßen:

---

zyklen des Lebens Jesu, Leipzig 1910, S. 129, und Th. Schmitt in den ИЗВѢСТІЯ des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. XV (1911) S. 53 ff. haben gegen die Heisenbergsche Datierung der Mosaiken Zweifel geäußert.

104) Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche S. 129.

105) Ebd.

106) Heisenberg, Apostelkirche S. 168.

107) = Coisl. 136 (Montfaucon, Bibliotheca Coisliniana S. 207—208).

108) Georgios Kedrenos Bd. II, S. 238 (Bonn).

109) Siehe die provisorische Ausgabe der Lebensbeschreibung des hl. Nikon von Sp. P. Lambros in seiner Zeitschrift Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. III (1906), S. 129 ff., besonders S. 193, 21—27.

Νυχθημερεύσας ἐν βυθῷ πρώην, Παῦλε,
πέπονθας οὐδέν, ἀλλὰ νῦν φθορὰ χρόνου
λήθης βυθοῖς ἔκρυψε μικροῦ σὸν τύπον.

Πέτρος δὲ σῷ δέσμιος ἐνθέῳ πόθῳ
ἡγουμενεύων τῆς μονῆς τῶν Μογλένων
ξέω τὸ γῆρας τῆς γραφῆς τῶν χρωμάτων[110]).

(In diesem Epigramm handelt es sich um die Erneuerung des mit der Zeit undeutlich gewordenen Bildes.) Mit Berücksichtigung dieser Parallelen muß man annehmen, daß die fragliche Stelle des Konstantinos Porphyrogennetos auch innerer, sogar gründlicher Erneuerungen der Apostelkirche zur Zeit des Kaisers Basilios I. (867—886) gedenken kann. Heisenberg hält es für unmöglich, daß Konstantinos Porphyrogennetos die Mosaiken der Apostelkirche, wenn sie unter der Regierung Basilios' I. entstanden wären, nicht auch ausdrücklich unter den Werken seines Großvaters erwähnt hätte[111]). Bekanntlich erwähnt Konstantinos Porphyrogennetos unter den verschiedenen Stiftungen des Kaisers Basilios' I. die Mosaiken der sogenannten Neuen Kirche[112]) und die Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kind auf dem Arm und ihr zur Seite die Gestalten der Protoapostel Petrus und Paulus[113]), welche Basilios I. auf dem großen westlichen, von ihm renovierten Gewölbebogen der Sophienkirche in Mosaik darstellen oder vielleicht auch nur restaurieren ließ. »Aus der Sophienkirche«, sagt Heisenberg, »wird die Erneuerung der Mosaiken schon eines einzigen Gewölbebogens berichtet, hier [in der Apostelkirche] wären alle Wandflächen der Kirche mit den großartigsten Mosaiken geschmückt worden, und Konstantin hätte das vollständig übergangen?«[114]) Dagegen muß ich im voraus betonen, daß die Mosaiken der Apostelkirche zur Zeit Konstantinos Porphyrogennetos', wie wir unten des weiteren darlegen werden, nicht in dem ausgezeichneten Zustande und jener Vollständigkeit sich befunden haben werden, als welche später Messarites sie uns beschreibt. Infolgedessen hätte Konstantinos Porphyrogennetos die Ausschmückung der Apostelkirche durch seinen Großvater, indem er sie als eine seines Erachtens nicht erstbedeutende Leistung betrachtete, ausdrücklich nicht zu erwähnen brauchen. Ferner schenkte Heisenberg dem Umstande keine Beachtung, daß Konstantinos Porphyrogennetos vorzugsweise die architektonischen Leistungen seines Großvaters berichtet und diesen ausschließlich Wert beizulegen scheint, während er die Bildwerke desselben nur nebenbei erwähnt. Zwar spricht Konstantinos über die genannten Bilder auf dem westlichen Gewölbebogen der Sophienkirche, welche auf Veranlassung Basilios' I. entweder

[110]) Ebenda Bd. VIII (1911—1913), S. 18, Nr. 44.
[111]) Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche S. 131.
[112]) Theophanes Continuatus S. 325 ff. (Bonn).
[113]) Ebd. S. 322.
[114]) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 131.

geschaffen oder erneuert wurden [115]). Doch geschieht dies nur, weil dieses Werk des Basilios mit einem Verdienste, wie der Befestigung des großartigen Gewölbes, das einzustürzen drohte, verbunden war, und das war allerdings vom praktischen Standpunkt aus das Wichtigste; anderseits erwähnt Konstantinos Porphyrogennetos den Mosaikschmuck der neuen Kirche [116]), da dieselbe allein von Basilios I. errichtet wurde. Dabei ist zu beachten, daß die Ausführungen über die Mosaiken dieser Kirche im Verhältnis zu der Würdigung der architektonischen Leistungen nebensächlich und außerordentlich kurz ist. Ebenso berichtet Konstantinos ausführlich über den Erweiterungsbau des Kaiserschlosses [117]) unter Basilios I., spricht jedoch über die Mosaiken desselben nur obenhin und soweit, als diese Mosaiken Darstellungen aus dem Leben des Kaisers Basilios I. bieten [118]).

Nach all dem ist nicht festzustellen, wann die Mosaiken der Apostelkirche entstanden sind; doch erachte ich die von Millet unterstützte Annahme, daß diese der Zeit Basilios' I. angehören, für wahrscheinlicher als Heisenbergs Ansicht, daß dieselben aus dem 6. Jahrhundert stammen. Gewiß ist nur, daß um die Zeit zwischen 931—944 die Apostelkirche bereits mit den Mosaiken geschmückt war, welche Konstantinos Rhodios uns beschrieb. Die ersten Herausgeber dieses Gedichtes bemerkten, daß es gegen Ende nicht vollständig überliefert zu sein scheine [119]). Auch Wulff [120]) hat bei seinem Versuche, die Apostelkirche auf Grund des Gedichtes des Konstantinos Rhodios zu rekonstruieren, dasselbe als eine mangelhafte Quelle bezeichnet, und Heisenberg hat diese uns überlieferte Beschreibung der Mosaiken nur als »Bruchstücke einer vollständigen Beschreibung« charakterisiert, die doch an der Oberfläche haftete [121]). Diese Auffassung, bei der man in einigen Punkten verschieden urteilen könnte, hat zu Mißverständnissen geführt, wie sich jeder selbst aus meinen weiteren Ausführungen überzeugen kann.

Wie schon gesagt [122]), schrieb Konstantinos Rhodios seine Ekphrasis zwischen 931 und 944. Viel später, zwischen den Jahren 1199 und 1203 unter der Regierung Alexios' III. Angelos (1195—1203) und dem Patriarchat des Johannes X. Kamateros (1199—1206), dessen Enkomion den Schluß des Werkes des Messarites über die Apostelkirche bildete [123]), beschrieb Nikolaos Messarites diese Kirche meines Erachtens im Auftrage des erwähnten Patriarchen. Ob Messarites die Ekphrasis des Konstan-

[115]) Theophanes Continuatus S. 322 (Bonn).

[116]) Ebd. S. 325, 326.

[117]) Ebd. S. 329, 4—338, 19.

[118]) Ebd. S. 332, 14 ff.

[119]) Emil Legrand a. a. O. S. 34.

[120]) a. a. O. (Siehe oben S. 98 Anm. 4.)

[121]) Heisenberg, Apostelkirche S. 3.

[122]) Siehe oben S. 232.

[123]) Heisenberg, Apostelkirche S. 94—96. Vgl. auch S. 3 ff. (Vgl. auch A. Heisenberg, Analecta. Mitteilungen aus italienischen Handschriften byzantinischer Chronographen. Programm des K. Luitpoldgymnasiums in München für das Studienjahr 1900/01, München 1901, S. 17 ff.)



tinos Rhodios kannte, wie Heisenberg will [124]), welcher sogar einen nachweisbaren Einfluß des letzteren auf Messarites nachzuweisen sucht, bleibt nach meiner Ansicht immer fraglich. Wenigstens behauptet Messarites mit den Worten: Ἀνδρέα πρωτόκλητε, τὸν πρώτως ὡς οἶμαι κληθέντα με πρὸς ταύτην τὴν ἐπιχείρησιν ἀνδρικόν τινα καὶ ἀνένδοτον ἀπέργασαι καὶ στερέμνιον πρὸς τὴν τῆς ἐπιχειρήσεως ἐκτερμάτωσιν [125]), daß er als Erster an die Aufgabe, die Apostelkirche zu schildern, herangetreten sei, wiewohl in der eben zitierten Stelle ein frostiges Wortspiel mit den Wörtern πρωτόκλητε und πρώτως ... κληθέντα beabsichtigt scheint. Zur allgemeinen Charakteristik dieses Werks des Messarites, der vielleicht auch ein Lehrer an der in dem Atrium dieser Kirche untergebrachten, unter der obersten Leitung des Patriarchen stehenden Universität [126]) gewesen ist, möchte ich bemerken, daß diese Beschreibung mit den verschiedenen κτιτορικά oder προσκυνητάρια griechischer Klöster verglichen werden sollte. Diese κτιτορικά oder προσκυνητάρια, welche vorzugsweise zur Zeit der türkischen Herrschaft in Griechenland geschrieben und viel gelesen wurden [127]), hatten vor allem den Zweck, den alten Ruhm eines Klosters, die Reliquien und Kunstwerke desselben sowie die im Kloster ereigneten Wunder in oft übertriebener Weise bekannt zu machen, in der Absicht, durch diese Lobeserhebungen an das betreffende Kloster mehr Pilger mit nicht leeren Händen zu locken. Ich denke hier besonders an das von dem bekannten griechischen Gelehrten Konstantinos Oikonomos († 1857) [128]) verfaßte κτιτορικόν und προσκυνητάριον des Klosters Μέγα Σπήλαιον [129]) (= große Höhle, bei Kalabryta im Peloponnes). Er hat mehrere Einzelheiten hinsichtlich der Vergangenheit dieses Klosters absichtlich wider die geschichtliche Überlieferung dargestellt, aus dem einzigen Gedanken beseelt, das Ansehen des Klosters unter dem frommen Volke zu verstärken und zu erhöhen [130]).

Leider ist die Schrift des Messarites über die Apostelkirche nur fragmentarisch erhalten; der Anfang und einige Teile aus der Mitte derselben fehlen. Dieser Umstand hat auch zu Mißverständnissen geführt. Wenn man die Einzelheiten in

---

[124]) Ebd. S. 7, 133 usw.

[125]) Ebd. S. 25, 1—3 (vgl. auch S. 7).

[126]) Ebd. S. 90—94.

[127]) Über diese κτητορικὰ und προσκυνητάρια siehe vorläufig Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur [2], München 1897, S. 1093 f. Über einige ähnliche Texte, welche kürzlich herausgegeben wurden, vgl. M. [Gedeon] in der Zeitschrift des ökumenischen Patriarchats Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Bd. XXX (1910) S. 292—294.

[128]) Über diesen Gelehrten siehe am bequemsten Konst. N. Sathas, Νεοελληνικὴ Φιλολογία, Athen 1868, S. 731—736.

[129]) Es trägt den Titel: Κτητορικὸν ἢ προσκυνητάριον τῆς ἱερᾶς καὶ βασιλικῆς μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου. .... Ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον Κ. Ῥάλλη ἈΩΜ. Eine neue Auflage desselben Buches ist kürzlich in Athen erschienen. Über die Umstände, unter denen Konstantinos Oikonomos die Niederschrift desselben unternommen, s. M. [Gedeon] a. a. O. S. 293.

[130]) Vgl. auch Nikos A. Bees, Verzeichnis der griechischen Handschriften des peloponnesischen Klosters Mega Spilaeon. Bd. I, Athen-Leipzig 1915, S. ζ.

den beiden Berichten über die Apostelkirche und namentlich über den Mosaikenschmuck derselben miteinander vergleicht, stellt sich die Tatsache heraus, daß einige Beschreibungen derselben Darstellungen bei den genannten Schriftstellern voneinander verschieden sind, und daß Messarites einige Bilder erwähnt, welche der Beschreibung des Konstantinos Rhodios offenbar ganz fremd sind. Es sei mir gestattet, zwei beredte Beispiele für letztere Behauptung anzuführen.

1. Nach der Ekphrasis des Konstantinos Rhodios soll auf der mittleren Kuppel Christus den Mittelpunkt, um den die Madonna und die Apostel im Kreise gruppiert sind, bilden, wie die Sonne von Mond und Sternen umgeben ist nach dem Wortlaut des Textes:

οὐρανόμορφον ἄλλον οἶκον ἐν πέδῳ
ἔδειξε (sc. der Künstler) τόνδε τὸν περίκλυτον δόμον,
ὡς ἥλιον μὲν Χριστὸν ἐγγεγραμμένον
φέροντα, θαῦμα θαύματος λόγου πλέον,
μέσον πρὸς αὐτὴν τὴν ὑπέρτιμον στέγην,
ὡς δ' αὖ σελήνην τὴν ἄχραντον παρθένον,
ὡς ἀστέρας δὲ τοὺς σοφοὺς ἀποστόλους [131]).

Dagegen berichtet Nikolaus Messarites [132]), daß in der Mittelkuppel der Apostelkirche das Bild des Pantokrator dargestellt sei. Es war da nämlich Christus nicht mit dem ganzen Körper und in voller Gestalt zu sehen, sondern κατὰ τὴν ᾀσματίζουσαν εἰπεῖν παρακύπτοντα διὰ τῶν θυρίδων, ἐκπίπτοντα μέχρι καὶ ὀμφαλοῦ διὰ τοῦ πρὸς τῇ κορυφῇ τῆς σφαίρας δικτυωτοῦ κατὰ τοὺς σφοδροὺς καὶ ἀκατασχέτους τῶν ἐραστῶν (um mit dem Hohen Liede zu sprechen, 'sich herabbeugend durch die Fenster' und sich bis zum Nabel herausneigend durch die Öffnung am Scheitelpunkte der Kuppel gleich einem innig und stürmisch Liebenden) [133]). Nikolaos Messarites gibt noch eingehendere, wenngleich in vielen Punkten mangelhafte Notizen über dieses Pantokratorbild: der Oberkörper des Herrn war bis zum Nabel wiedergegeben; das Antlitz war freundlich für diejenigen, welche ein reines Gewissen hatten, für die Sünder jedoch zornig und abweisend; die rechte Hand war erhoben und segnete die den rechten Weg Gehenden und warnte jene, »die auf Abwegen gehen, und hält sie gleichsam zurück und zieht sie ab von ihrem ungerechten Wandel«; die linke Hand hielt das Evangelienbuch in einer besonderen charakteristischen Weise, die eingehend von Messarites geschildert wird, der seine Angaben dahin ergänzt, daß das Gewand des Herrn in Blau und Gold gehalten war. Der Leser sieht ohne weiteres, wie sehr die von Konstantinos Rhodios angegebene Darstellung der Mittelkuppel von der bei Nikolaos Messarites beschriebenen abweicht.

[131]) Ausgabe von Émile Legrand V. 735—741. Heisenbergs Erklärung dieser Verse siehe in der Schrift desselben; Die alten Mosaiken S. 135 (wo auch der Text der obigen Verse mit einigen Verbesserungen wiedergegeben ist).

[132]) Heisenberg, Die Apostelkirche S. 28—30. (Vgl. auch 174—175.)

[133]) Ebd. S. 29.



2. Konstantinos Rhodios beschreibt ein in dem nördlichen Kreuzarme der Kirche befindliches Mosaikbild, das die Erweckung des Jünglings zu Naim zum Gegenstand hatte[134]); an der Stelle dieser Darstellung erwähnt Nikolaos Messarites nicht die Erweckung des Jünglings zu Naim, sondern Jesu Gang auf dem See Genesareth [135]).

Daneben bestehen noch viele andere Widersprüche zwischen der Ekphrasis des Konstantinos Rhodios und der des Nikolaos Messarites. Diese nicht geringen Differenzen sind nach Heisenberg größtenteils daraus zu erklären, daß beide Beschreibungen der Mosaiken uns fragmentarisch überliefert sind und infolgedessen die von Konstantinos Rhodios erwähnten Darstellungen, welche Nikolaos Messarites nicht erwähnt, sehr wohl in den verloren gegangenen Teilen des Werkes des letzteren beschrieben sein könnten. Diese Widersprüche aber, wie sehr zu beachten, finden sich auch dort, wo beide Beschreibungen lückenlos erscheinen, und einen solchen Fall haben wir oben als zweiten angeführt. Zweifelsohne muß man daher annehmen, daß in der Zeit von der Mitte des 10. Jahrhunderts, in der wohl Konstantinos Rhodios seine Ekphrasis dichtete, bis zum Ende des 12. bzw. Anfang des 13. Jahrhunderts, da Nikolaos Messarites seine Beschreibung der Apostelkirche verfaßte, die Mosaiken dieser Kirche eine wenigstens teilweise gründliche Veränderung erfuhren. Diese Veränderungen oder vielleicht auch die vollständige Erneuerung des alten, von Konstantinos Rhodios beschriebenen Mosaikschmuckes der Apostelkirche ist gewiß als ein Werk des Malers Eulalios zu betrachten, welches vielleicht vor das Jahr 1160 (da um dieses Jahr der Tod des Theodoros Prodromos[136]), dessen Epigramme über Eulalios wir oben angeführt haben, fällt), sicher aber vor die Jahre 1194—1203 (da zu dieser Zeit, als Nikolaos Messarites schrieb, Eulalios sicher schon gestorben war) [137]), anzusetzen ist.

Sichere Werke des Malers Eulalios in der Apostelkirche sind:

1. das Pantokratorbild in der Hauptkuppel, welches ihm die oben angeführten Verse von Nikephoros Xanthopoulos ausdrücklich zuweisen [138]);

2. die Darstellungen der Frauen am Grabe, welche auf der östlichen Wand des östlichen Kreuzschiffes gemalt war. Diese Darstellung war eine Vereinigung zweier Szenen, nämlich der sogenannten Beweinung Christi und der hauptsächlichen, der Darstellung der Frauen am Grabe, in der Eulalios sich neben den schlafenden Wächtern des Grabes des Herrn in stolzem Selbstgefühl als wachenden Hüter abgebildet hat[139]). Dieses Bild hat dem Eulalios Nikolaos Messarites und aus-

[134]) Ausgabe von É. Legrand v. 829—833.

[135]) Heisenberg, Apostelkirche S. 49—52. Vgl. auch S. 146 f. und 239—241. — J. Reil, a. a. O. S. 125.

[136]) Vgl. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur ² S. 749.

[137]) Vgl. unten S. 239 Anm. 141.

[138]) Siehe oben S. 101.

[139]) Heisenberg, Apostelkirche S. 59—64. Vgl. auch S. 170—171, 251—259.

drücklich die oben erwähnte Randnotiz des Cod. Ambrosianus Gr. F. 96 sup. zugewiesen. Es ist ein Irrtum Heisenbergs, wenn er meint, daß Messarites Eulalios ausdrücklich als den Schöpfer des gesamten Mosaikenschmuckes bezeuge [140]). Der Text lautet hier: »ὁ δ' ἡμέτερος λόγος περιεργότερον ὧδε κἀκεῖσε περισκοπῶν καὶ περιβλεπόμενος καὶ αὐτὸν ὡς ἔστιν ἰδεῖν τὸν ταῦτα χειρὶ τῇ ἑαυτοῦ ζωγραφήσαντα, περὶ τὸν δεσποτικὸν ὄρθιον παριστάμενον τάφον ὡς ἄγρυπνόν τινα φύλακα κατενόησε, στολὴν ἐκείνην καὶ τὴν πᾶσαν ἄλλην ἠμφιεσμένον ἀναβολήν, ἣν καὶ ζῶν καὶ ταῦτα γράφων καὶ μετὰ πάντων καὶ ἑαυτοῦ καταστοχαζόμενος ἄριστα περιέκειτό τε καὶ τὸν ἐκτὸς κατεσεμνύνετο ἄνθρωπον« [141]). Das in dieser Stelle doppelte ταῦτα bezieht sich offenbar nur auf die genannte Darstellung der Frauen am Grabe des Heilandes und nicht auf den gesamten Bilderschmuck der Apostelkirche, wie Heisenberg mißverständlich annimmt.

Demnach sind nur zwei Bilder, und zwar die eben genannten, sicher bezeugte Werke des Eulalios; aus kunsthistorischen Gründen müssen wir diese Eulalios, einem Maler des 12. Jahrhunderts, zuweisen. Das Pantokratorbild, wie es Nikolaos Messarites beschreibt, ist in der Tat dem sogenannten dritten, speziell byzantinischen Typus zuzuweisen [142]) und besitzt, wie schon Heisenberg mit Recht hervorgehoben hat [143]), einige Züge, welche ausgeprägt sind in den Pantokratorbildern der zweiten Periode der byzantinischen Malerei (d. h. zur Zeit der makedonischen und Komnenendynastie) [144]), und zwar in dem Kloster zum heiligen Lukas in Phokis (Mitte des 11. Jahrhunderts) [145]), in der Mitte der Kuppel der Cappella Palatina zu Palermo (im Jahre 1140 geweiht) [146]), in der Sophienkathedrale zu Kiew (um das Jahr

[140]) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 125.

[141]) Heisenberg, Apostelkirche 63, 18—64, 3. Das ζῶν und der Gebrauch des Imperfekts περιέκειτο und κατεσεμνύνετο zeigen, daß Eulalios tot war, als Nikolaos Messarites um 1199—1203 seine Beschreibung der Apostelkirche verfaßte. — Vgl. auch oben S. 238.

[142]) J. E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg i. B. 1902, S. 52. — Vgl. auch Heisenberg, Apostelkirche S. 175. — Über die Pantokratorbilder haben wir eine zusammenfassende Darstellung von E. Gerland, Der Mosaikschmuck der Homburger Erlöserkirche. Ein ikonographischer Versuch. (= Verein für Geschichte und Altertums-Kunde zu Homburg v. d. Höhe. XI. Heft der Mitteilungen.) Homburg v. d. H. 1911, S. 16 ff. (Vgl. dazu Wulff in der unten S. 242 Anm. 167 zitierten Schrift von Th. Wiegand, S. 193 f., Anm. 5.)

[143]) Heisenberg, Apostelkirche S. 175.

[144]) Diehl a. a. O. S. 365. — Demselben bin ich — mit kleinen Abweichungen — in der Datierung der verschiedenen obengenannnten Kunstwerke gefolgt.

[145]) Abbildungen bei G. Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. II. Bd. S. 331. III. Bd. S. 561 (vgl. auch zwei andere Pantokratorbilder, welche nicht sehr dem von Messarites beschriebenen Typus des Pantokrator in der Apostelkirche entsprechen, ebd. Bd. II S. 529 u. 565); bei Schultz-Barnsley, The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phokis .... London 1901, Tafel 46.

[146]) Abbildungen z. B. bei A. Terzi-G. Meli-J. Carini, La Cappella del Real Palazzo di Palermo. Palermo 1872. Tafel II; bei A. Terzi, La capella di San Pietro nella reggia di Palermo. Palermo 1873-9. Tafel XV; bei Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures Bd. II. Paris 1891, S. 13; bei Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Méridionale. Paris [1894], S. 231; bei Th. Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien. Berlin [1900], Tafel 11 (siehe auch S. 21 ff.).



1040)[147]), in der Sophienkirche zu Nowgorod (um das Jahr 1045)[148]), in der Nea Moni auf Chios (Mitte des 11. Jahrhunderts; jetzt ist dieses Pantokratorbild infolge des Erdbebens vom Jahre 1881 leider fast vollständig zerstört)[149]), im Daphnikloster[150]) bei Athen (Ende des 11. Jahrhunderts), ferner in der Kahrie-Moschee zu Konstantinopel (1310—1320, teilweise aus dem 12. Jahrhundert)[151]), in der Parigoritissakirche zu Arta (13. Jahrhundert)[152]), in der Fetihe-Moschee zu Konstantinopel (Anfang des 14. Jahrhunderts)[153]), in der Peribleptoskirche zu Mystras (Ende des 14. Jahrhunderts)[154]) und endlich in den auf ältere Vorlagen zurückgehenden Malereien der Athos-[155]) und Meteorenklöster und der Klosterkirche der Kaessariani (Attika)[156]). Außerdem ist eine Reihe von Darstellungen des Pantokrator in Halbfigur in kirchlichen Baudenkmälern erhalten, die nicht genau dem von Nikolaos Messarites beschriebenen, in der Zentralkuppel der Apostelkirche gemalten Pantokrator entsprechen; jedoch zeigen sie mehrere mit ihm gemeinsame Züge. Aus den Pantokratordarstellungen dieser Rubrik möchte ich hier folgende Beispiele angeben:

1. In dem Gewölbe im Narthex der Koimesiskirche in Nicäa, wo die Linke

[147]) Abbildung bei Schlumberger a. a. O. Bd. I, Paris 1896, S. 373; bei Kuhn, Allgemeine Kunst-Geschichte Bd. III, 1909, S. 133; bei Ainalow-Rjedin, Kiewo-Sofijskij sobor. Petersburg 1889, S. 15 ff.; bei Kondakow, Licevoj ikonopisnij podlinnik, Bd. I, Ikonografija gospoda Boga i spasa našego Jesusa Christa. [Petersburg] 1905. S. 31. — Diehl, Manuel S. 454.

[148]) Abbildung bei Kondakow a. a. O. Bd. I S. 23.

[149]) Vgl. E. Gerland a. a. O. S. 38 Anm. 102. (Vgl. auch S. 41 Anm. 117.)

[150]) Abbildung bei G. Lampakis, Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου. Athen 1889, S. 123. — G. Millet, Le monastère de Daphni, S. 105. — G. Lampakis, Ἡ Μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευάς, Athen 1899, S. 57. — Kondakow a. a. O. Bd. I S. 33. — Dalton, Byzantine art and archaeology, S. 397, 671.

[151]) Abbildungen bei Th. Schmitt, Kahrie-Djami Bd. I, S. 118. Album Tafel III, IV und bei E. Gerland a. a. O. S. 32, Abbildung Nr. 10. (Vgl. auch S. 38 und Diehl, Manuel passim, besonders S. 738—739.)

[152]) Abbildung bei Diehl, Manuel S. 740.

[153]) Abbildung bei Diehl a. a. O. S. 741.

[154]) Abbildung bei G. Millet, Monuments Byzantins de Mystra. Album. Paris 1910, Tafel 108. (Siehe auch S. 16.) — Es ist auch A. Struck, Mistra (Wien u. Leipzig 1910) S. 119 und Diehl, Manuel S. 744 ff. zu berücksichtigen.

[155]) S. z. B. eine Abbildung des Pantokratorbildes aus dem Dochiarioukloster bei H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891. Tafel 16 (siehe auch S. 99 ff., 271 ff.) und bei G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. Athen 1902. S. 81 (vgl. auch Δελτίον der Christlichen Archäologischen Gesellschaft zu Athen IV. S. 19). Ein anderes Pantokratorbild aus dem Dionysioukloster bei G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première Partie (Paris 1904). S. 158—159, N.r 459, Tafel VIII, und bei Diehl, Manuel S. 768. Ein drittes Pantokratorbild aus dem Chilandarikloster siehe am bequemsten bei F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I. Freiburg 1896. S. 581, 583, Fig. Nr. 456 (vgl. auch S. 582, Fig. Nr. 455 = Anordnung der Wandmalereien der Nikolaoskapelle zu Lawra).

[156]) Abbildung bei Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce S. 80 (siehe auch S. 35; vgl. auch Strzygowski in der athenischen Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, Jahrgang 1902, S. 51—96, besonders S. 92 ff.).



Christi eine mit doppelter Schnur umwundene Rolle trägt. (Diese Malerei ist in die Mitte des 11. Jahrhunderts zu setzen [157].)

2. Zwei Darstellungen in dem Lukaskloster in Phokis [158]).

2a. In der Kapelle des San Lorenzo in der Nähe von Fasano (Terra de Bari). Es ist eine Malerei des 11. Jahrhunderts [159]).

3. In der Apsis der Cappella des hl. Nikolaos am Fuße des Berges Mottola (Taranto), wo die Linke Christi ein offenes, den Spruch Ev. Joh. 8, 12 aufweisendes Buch trägt. (Diese Malerei stammt wahrscheinlich aus dem 11.—12. Jahrhundert [160]).)

4. In verschiedenen, aus dem 10.—12. Jahrhundert stammenden Fresken der kappadokischen Anachoretenkapellen und Höhlenkirchen [161]).

5. In der Apsis der Cappella Palatina zu Palermo [162]); in ihr wird der Erlöser, ein offenes Buch in der Linken tragend, dargestellt.

6. In der Apsis des von 1132—1148 erbauten Domes zu Cefalù in Sizilien; hier wird Christus, mit der Linken ein offenes Buch tragend, dargestellt, worin der Spruch Ev. Joh. 8, 12 griechisch und lateinisch steht [163]).

7. In der Apsis des Domes von Monreale, der 1174—1182 von König Wilhelm II. erbaut wurde; auch hier trägt die Linke Christi das offene Evangelienbuch [164]).

8. Eine Nischenfreske im Diakonikon der Metropolitankirche zu Mystras; die Linke Christi trägt ein offenes Buch mit dem Spruche »ἀσθενοῦντας θεραπεύετε, λεπροὺς

[157]) Abbildungen bei Oskar Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Straßburg 1903. Tafel III. (Siehe auch S. 309 ff.); bei G. Schlumberger a. a. O. Bd. III, S. 365; bei Diehl, Études byzantines. Paris 1905. S. 365.

[158]) Vgl. oben S. 239, und zwar Anm. 145.

[159]) Abbildung bei André Michel, Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Bd. I. Paris 1905. Teil II, S. 798, Nr. 428.

[160]) Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Méridionale. S. 146 ff. (Vgl. auch S. 52 ff., wo die Rede von einem auffallenden Bilde Christi ist, der fast bis zu den Knien dargestellt und inschriftlich als »der Alte der Tage«, d. h. hauptsächlich Gott-Vater, bezeichnet wird.) — É. Bertaux, L'art dans l'Italie Meridionale. Bd. I. Paris 1904. S. 146 ff. (Abbildung S. 147, Nr. 61).

[161]) Vgl. Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. [= Studien über christliche Denkmäler, hrsg. von J. Ficker. 5. und 6. Heft.] Leipzig 1908, passim.

[162]) Abbildungen bei Terzi a. a. O. Tafel XIII; Kutschmann Tafel 9 und 10. — Vgl. auch oben S. 239, Anm. 146.

[163]) Abbildungen siehe z. B. bei Kondakow, Licevoj ikonopisnij podlinnik. Bd. I, S. 46; bei Kraus a. a. O. Bd. II, S. 89; bei Lampakis, Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου, S. 126; bei Kutschmann a. a. O. Tafel 7; bei Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, S. 79; bei Kuhn a. a. O. Bd. III, S. 233; bei Fäh, Geschichte der bildenden Künste. 2. Auflage. Freiburg i. Br. 1903, S. 367; bei Diehl, Manuel, S. 516; bei Gerland a. a. O. Abbildung 5 (siehe auch S. 16, Anm. 40); bei Dalton, a. a. O. S. 324, Nr. 197, usw.

[164]) Abbildungen siehe z. B. bei Kondakow a. a. O. Tafel 7; bei Felten, Geschichte des Mittelalters [= Illustrierte Weltgeschichte von Widmann, Fischer und Felten]. 2. Auflage. Bd. II. München (ohne Jahresangabe). S. 303; bei A. Michel a. a. O. Bd. I, Teil I, S. 201; bei Kutschmann a. a. O. Tafel 22; bei Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Mériodionale S. 238, 241; bei Fäh a. a. O. S. 320; bei Diehl, Manuel. S. 457, 523, usw.



καθαρίζετε, δαιμόνια ἐκβάλλετε, δωρεὰν ἐλάβετε, δωρεὰν δότε« (Matth. 10, 8). Eine Beischrift bezeichnet diese Darstellung Christi, die ein Werk des beginnenden 14. Jahrhunderts ist, als: Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς ὁ πολυέλεος, d. h. Christus der Vielmitleidige[165]).

9. In der Sophienkirche zu Mystra, und zwar in der nordwestlichen Kapelle derselben. Es ist eine Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Linke Christi trägt kein Buch, sondern eine Rolle[166]).

Aus den oben angeführten ikonographischen Gründen hat Wulff in letzter Zeit wiederum betont, daß das Pantokratorbild in der Apostelkirche das Werk einer späteren Restauration unter Basilios I. (867—86) sein könnte[167]). In Wirklichkeit stammt dieses Bild, das Werk des Eulalios, aus einer viel späteren Zeit, aus dem 12. Jahrhundert, wie die bisherigen Ausführungen beweisen.

Man hat sehr kühn die Behauptung ausgesprochen, daß eine Miniatur die bekannte, bei den Byzantinern der auf den Bildersturm folgenden Zeit häufige Darstellung Christi als Weltbeherrscher (Pantokrator), wie sie als Halbfigur von Eulalios in der mittleren Kuppel der Apostelkirche zu Konstantinopel gemacht wurde, schon im 6. Jahrhundert nachweisbar machen könnte. Es handelt sich um die Miniatur des »Weltalls«, die sich auf den Fol. 43ᵃ des Cod. Vaticanus Gr. 699 befindet[168]), worin die christliche Ortskunde, das bekannte, im Mittelalter viel gelesene geographische Werk des aus Alexandrien stammenden Mönches Kosmas, des sogenannten Indienfahrers[169]), steht. Kosmas hat seine christliche Ortskunde um die Jahre 547—549 unserer Zeitrechnung in einem Sinaikloster verfaßt[170]). Man hat mit Recht angenommen, daß das Autograph dieses geographischen Werkes mit Miniaturen versehen war[171]). Jedoch ist die älteste der bekannten Handschriften der christlichen Ortskunde des Kosmas, des Indienfahrers, nämlich der vor-

[165]) Millet, Monuments byzantins de Mystra. Album. Tafel 64, 2 und 65, 1 (siehe auch S. 11).

[166]) Ebenda Tafel 132, 3 (siehe auch S. 19).

[167]) Th. Wiegand, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Bd. III Heft 1. Der Latmos von Th. Wiegand, unter Mitwirkung von Konrad Boese, Hippolyte Delehaye, Hubert Knackfuß, Friedrich Krischen, Karl Lyncker, Walther von Marées, Oskar Wulff. Berlin (Königliche Museen zu Berlin) 1913, S. 194.

[168]) Le Miniature della Topografia Christiana di Cosma Indicopleuste codice Vaticano Graeco 699 con introduzione di Monsignor Cosimo Stornajolo. Mailand 1908. Tafel 10 (vgl. auch S. 28). — Vgl. auch E. Gerhard a. a. O. S. 28 ff.

[169]) Über Kosmas Indikopleustes siehe besonders E. O. Winstedt, The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes. Cambridge 1909 (vor allem die Einleitung S. 1 ff.). — Vgl. auch die von Krumbacher a. a. O. S. 128, 414 und E. Gerland a. a. O. S. 28—29 Anm. 73 angegebene Literatur, der noch folgende Abhandlung nachzutragen ist: Портретъ Козьмы Индикоплова въ русскихъ лицевыхъ спискахъ его сочиненія von E. Redin in »Vizantijskij Vremennik« Bd. XII (1906), S. 112—131; endlich ist Byzantinische Zeitschrift, Generalregister zu Band I—XII, 1892—1903, ausgearbeitet von P. Marc (Leipzig 1909), S. 255, zu berücksichtigen.

[170]) Krumbacher a. a. O. S. 412 ff.

[171]) Vgl. J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna (= Byzantinisches Archiv, Heft 2). Leipzig 1899. S. 54; Diehl, Manuel d'art byzantin, S. 224. — Vgl. dagegen E. Gerland a. a. O. S. 30, Anm. 76.



genannte Cod. Vaticanus Gr. 699, keineswegs älter als das 9. Jahrhundert[172]. (So hat man gewöhnlich seit Montfaucon[173]) diesen Kodex datiert, und der Versuch Kondakows und Diehls[174]), ihn ins 7. Jahrhundert zu setzen, fand keinen Beifall[175]).) Ob der Cod. Vaticanus Gr. 699 den Bilderkreis, aus dem Autograph selbst des Kosmaswerkes genau kopiert, uns wiedergibt, wie Montfaucon meinte[176]), bleibt immer eine große Frage[177]). Daher dürfte man in dem letztgenannten Kodex keine Miniaturtechnik des Zeitalters von Kosmas, dem Indienfahrer, d. h. des 6. Jahrhunderts, mit Sicherheit erblicken. Abgesehen davon, hat die auf dem Fol. 43ᵃ des Cod. Vaticanus Gr. 699 abgebildete Darstellung Christi trotz gewisser Ähnlichkeiten nichts mit der echt byzantinischen Halbfigur Christi des Weltbeherrschers zu tun. Eine genaue Betrachtung dieser Miniatur wird meine Ansicht gut rechtfertigen. Die ganze Miniatur trägt die Überschrift:

Η ΒΑCΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΩΝ [= Das Himmelreich].

Unter dieser Überschrift sieht man einen viereckigen Kasten mit gewölbtem Deckel, welchen eine inschriftliche Bezeichnung als

CΤΕΡΕΩΜΑ [= Firmament]

angibt. Unterhalb des Firmaments befindet sich ein spitzer Berg, der trotz Ermangelung einer inschriftlichen Bezeichnung das Ende der Erde, den sogenannten Berg des Nordens, andeuten soll. Er wird von Gewässern umströmt, die, wie die Beischrift:

Ο ΩΚΕΑΝΟC

uns lehrt, den Ozean bedeuten. Über dem Berge rechts sieht man die Sonne mit der schriftlichen Bezeichnung:

ΗΛΙΟC ΑΝΑΤΕΛΩ(Ν) [= Die Sonne aufgehend].

Links des Berges scheint ein Teil der Sonnenscheibe mit nachstehender Beischrift:

ΗΛΙΟC ΔΥΝΩΝ [= Die Sonne untergehend].

Jenseits des Firmaments wird ein Brustbild eines unbärtigen Christi dargestellt und darüber liest man die Überschrift:

Ο Κ(ΥΡΙΟ)C ΗΜΩΝ Ι(ΗCΟΥ)C Ο Χ(ΡΙCΤΟ)C [= Unser Herr Jesus Christus].

[172]) Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 54; Stornajolo a. a. O. S. 14—15; E. O. Winstedt a. a. O. S. 15.

[173]) Siehe Migne, Patrologia Graeca, Bd. LXXXVIII, Sp. 29.

[174]) Diehl, Manuel S. 224.

[175]) Kürzlich hat noch O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst Bd. I, S. 288, den Codex Vatic. Gr. 699 ins 9. Jahrhundert gesetzt.

[176]) Siehe Migne a. a. O. Sp. 29.

[177]) Vgl. auch E. Gerland a. a. O. S. 30, Anm. 76.



»Christus hat auf der Miniatur — so sagt E. Gerland [178]) in Anlehnung an diesbezügliche Ausführungen von D. V. Ainalow [179]), Th. Schmitt [180]), Cos. Stornajolo [181]) — tatsächlich die Bedeutung des »Weltbeherrschers«, und diese Bedeutung wird augenscheinlich nur dadurch gekennzeichnet, daß der Heiland von einem zentralen Punkte her wie aus einem Fenster auf die Welt unter ihm herabschaut«. Jedoch in der besprochenen Miniatur fehlen diese Merkmale, die die echt byzantinische Halbfigur des Pantokrator-Christus bezeichnen, nämlich die rechte Hand, die sich auf die Brust stützt oder segnet, die Linke, die das offene oder geschlossene Buch hält, der Backen- und Kinnbart des Gesichtes des Heilandes, der Nimbus um den Kopf desselben. Die auf Fol. 43[a] des Cod. Vaticanus Gr. 699 befindliche Halbfigur des Heilandes ist auf andere Weise zu erklären, als die obengenannten Forscher meinen. Tatsächlich stellte sich der Maler der fraglichen Miniatur Christus nicht als Weltbeherrscher, sondern als Sonne vor; deshalb hat er über die Gestalten der aufgehenden und untergehenden Sonne jenseits des Firmaments die Halbfigur Christi, der mit dem geistigen Auge sichtbaren Sonne, gesetzt. Man könnte dagegen einwenden, daß die Halbfigur Christi in unserer Miniatur nicht von Strahlenrändern umgeben wird, wie es bei einer Darstellung der Sonne angenommen werden könnte. Jedoch sind in derselben Miniatur auch die Scheiben der aufgehenden und untergehenden Sonne nicht strahlend dargestellt. Daß der Maler sich Christus als eine Sonne hat vorstellen können, braucht keines ausführlichen Beweises. Ich erinnere nur daran, daß der bedeutendste Dichter der byzantinischen Periode und vielleicht des ganzen christlichen Mittelalters, Romanos der Melodos (5.—6. Jahrhundert), eines seiner Kirchenlieder mit den Worten beginnt:

Τὸν πρὸ ἡλίου Ἥλιον [= Christus] ἡ Παρθένος ὁρῶσα[182]).

Auch in einem Epigramm des Johannes Apokaukos, welches ich oben S. 106 schon erwähnt habe, wird Christus mit der Sonne und die Madonna mit dem Monde verglichen.

Ferner lohnt sich, hier eine griechische Subskription des an Miniaturen reichen georgischen Menaion für alle Tage des Jahres, welches in der Sionskathedrale zu Tiflis aufbewahrt wird, anzuführen. In dieser Subskription wird das genannte

[178]) Gerland a. a. O. S. 29; vgl. auch S. 39.

[179]) D. V. Ainalow, Эллинистическія основы византійскаго искусства. In den Записки der Kais. archäologischen Gesellschaft zu Petersburg. Neue Reihenfolge. Bd. XII (1901), Heft 3—4, S. 21.

[180]) Th. Schmitt, Кахріэ-джами. In den Извѣстія des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. XI (1906), S. 117—118.

[181]) Stornajolo a. a. O. S. 26.

[182]) Ferner kommt in einem andern der Kirchenlieder des Romanos vor:

Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον
δύναντα τότε ἐν τάφῳ.

Siehe J. B. Pitra, Analecta sacra spicilegio solesmensi parata. Bd. I. Paris 1876. S. 125γ.



Buch mit dem Himmel verglichen, in dessen Mitte Christus als Sonne, die Muttergottes als Vollmond und um sie herum die Chöre aller Gerechten stehen:

. . . .
Τοῦ ζωγράφου θαύμ[α]ζε τὴν εὐτεχνίαν
Καὶ γὰρ νοητὸς ὡς πόλος τὸ βιβλίον
Χριστὸν νοητὸν ἥλιον μέσον φέρει
Καὶ πανσέληνον τὴν τεκοῦσαν παρθένον
Ὡς ἀστέρας κύκλῳ δὲ φρυκτορουμένους
Πάντων δικαίων τῶν ἀπ' αἰῶνος χοροὺς
Τοὺς εὐαρεστήσαντας αὐτῷ γνησίως[183])
. . . .

Ferner möchte ich darauf hinweisen, daß einer der häufigsten Beinamen Christi Ἥλιος τῆς δικαιοσύνης ist[184]).

Derartige Vergleiche des Heilandes mit der Sonne haben gewiß ihren Einfluß auf die Kunst gehabt, und könnte man mehrere Kunstwerke anführen, worin dieser Einfluß sich deutlich erkennen läßt. So z. B. meine ich, daß die musivische Darstellung Christi über der Apsis der Paulskirche fuori le mura zu Rom, ein Werk, welches wahrscheinlich zur Zeit des Papstes Leo III. (795—816) renoviert wurde[185]), uns den Heiland als Sonne vorstellen will, die freilich mit dem geistigen Auge geschaut wird.

Dem Maler oder den Malern des Bilderkreises des im Cod. Vat. Gr. Nr. 699 vorhandenen Kosmas-Exemplars ist die Darstellung des Weltbeherrschers Christi nicht fremd; drei Miniaturen in diesem Kodex (Fol. 72^b, 74^a, 89^a) [186]) zeigen uns den Pantokrator in einer sehr bekannten Gestaltung, nämlich Christus in ganzer Figur, auf dem Thron sitzend, mit der rechten Hand segnend, mit der linken das Buch haltend. Das Gesagte über die Gestalt Christi als Weltbeherrscher im Codex Vaticanus Gr. Nr. 699 verstärkt unsere Ansicht, daß bei der auf dem Bl. 43^a desselben befindlichen, oben besprochenen Darstellung Christi nicht die Idee vorwaltete, den Erlöser als Pantokrator zu zeigen.

[183]) N. Kondakow-D. Bakradze, Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастырахъ Грузіи. Petersburg 1890. S. 166. — Dieselbe Subskription nach der Lesart von Prof. Bruno Keil bei J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar (= Byzantinische Denkmäler I), Wien 1891, S. 79—80, Anmerkung 3. — Vgl. Nikos A. Bees in der Zeitschrift Βυζαντίς Bd. II (1911—1912) S. 465—466.

[184]) S. z. B. J. Fr. Boissonade, Anecdota Graeca. Bd. IV. Paris 1832, S. 131, 460.

[185]) Eine sehr gute farbige Nachbildung dieses Werkes zuletzt bei L. v. Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. II. Bd. Marburg 1909. Tafel III (siehe auch S. 329). Andere Abbildungen siehe z. B. bei Kuhn a. a. O. Bd. III, S. 114; bei F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I, S. 413; bei Kondakow, Licevoj ikonopisnij podlinnik Bd. I, S. 23.

[186]) Siehe Stornajolo a. a. O. Tafel 37, 39, 49. Ebenda Tafel 6 (= Fol. 39b des Cod. Vat. Gr. 699) ist die Halbfigur Christi zu sehen; es handelt sich wohl teilweise um eine Nachahmung der auf dem Fol. 43a (= Tafel 10) befindlichen Darstellung.

Ferner ist es als bemerkenswert zu bezeichnen, daß alle von E. Gerland [187]) erwähnten, auf byzantinischem oder auf von den Byzantinern künstlerisch beeinflußtem Boden erwachsenen Werke der Kleinkunst, Miniaturmalerei usw., die den Pantokrator Christus als Halbfigur mit der Rechten segnend und mit der Linken das Buch haltend zeigen [188]), aus der nachikonoklastischen Periode stammen: a) Der Pantokrator auf dem Elfenbeinrelief des Nationalmuseums zu Florenz; es ist ein Werk des 11.—12. Jahrhunderts [189]). b) Der Pantokrator auf einer Kamee des British Museum; es ist zweifellos ein Kleinod des 10.—11. Jahrhunderts [190]). c) Der Pantokrator auf einer Ikone mit mehreren Darstellungen in Zellenschmelz, die in der Schatzkammer der Markuskirche zu Venedig aufbewahrt wird; es ist ein Werk des 10.—11. Jahrhunderts [191]). d) Der Pantokrator auf dem in dem mingrelischen Gelat-Kloster aufbewahrten Chachuli-Triptychon; es ist ein Werk der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts [192]). e) Der Pantokrator in gestanztem Silberblech auf der Staurothek [193]) im Domschatze zu Gran (Ungarn); es ist ein Werk des 11.—12. Jahrhunderts [194]). f) Der Pantokrator auf einem Emaillebilde der Sammlung A. W. von Swenigorodskoï's (zu St. Petersburg); es ist eines der feinsten Erzeugnisse der Emailkunst, welches aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen soll [195]). g) Der Pantokrator auf einer grusinischen Ikone, die meines Erachtens aus dem 11. bis 12. Jahrhundert stammt [196]).

Dazu kommen einige der von E. Gerland nicht erwähnten Pantokrator-Darstellungen: a) auf dem in der Lorenzokirche zu Genova aufbewahrten Kruzifix, das aus

[187]) a. a. O. S. 25.

[188]) Gewiß muß man sich auf diese Kunstwerke beschränken, die sicher nach byzantinischer Art angefertigt wurden und einwandfrei den reinen byzantinischen Pantokratortypus, als Halbfigur, zeigen.

[189]) Am bequemsten zu finden bei Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle Bd. III, S. 69. — Diehl, Manuel d'art byzantin S. 624—625.

[190]) Diehl a. a. O. S. 628. — Vgl. das unten S. 247 Anm. 198 zitierte Buch von Dalton S. 17, Nr. 106, Tafel III, Nr. 106, und darnach Schlumberger a. a. O. Bd. III, S. 685.

[191]) Antonio Pasini, Il Tesoro di San Marco in Venezia. Album. Venedig 1885. Tafel II. — Diehl a. a. O. S. 649—653. — Dalton, Byzantine art and archaeology S. 511, Nr. 306.

[192]) Diehl a. a. O. S. 653, 655. — Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte Bd. III, S. 149, 157.

[193]) = Kreuzbehältnis.

[194]) Émile Molinier, Le reliquiaire de la vraie croix au tresor de Gran. In »Gazette Archéologique« Bd. XII (1887), S. 245—249 (besonders S. 248), Tafel 32. — Derselbe, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V[e] à la fin du XVIII[e] siècle. IV. L'Orfèvrerie religieuse et civile. I[ere] Partie. Paris. S. 50 f. Tafel I. — Franz Bock, Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoï und das darüber veröffentlichte Prachtwerk. Archäologisch-kunstgeschichtliche Studie. (Als Manuskript gedruckt.) Aachen 1896, S. 268—272, Tafel XIII. — G. Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Bd. I, S. 81. — Diehl a. a. O. S. 646 ff.

[195]) N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Frankfurt a. M. 1892, S. 275 ff., Tafel I. — Franz Bock a. a. O. S. 395 f., Tafel XXX. — F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst Bd. I, S. 563, Fig. 443. — Kuhn a. a. O. Bd. III, S. 130, 157 f. — Eine wenig genaue Abbildung bei Schlumberger a. O. Bd. III, S. 577.

[196]) Siehe die oben S. 245 Anm. 183 zitierte Schrift von N. Kondakow-D. Bakradze, S. 600. — Vgl. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I, S. 586, Fig. 457.



Ephesos herstammt und, wie eine darauf stehende Inschrift besagt, ein Werk des 10. Jahrhunderts sein soll, welches während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts repariert wurde [197]); b) auf einer Kamee des British Museum; es soll ein Kunstwerk des 10.—11. Jahrhunderts sein [198]); c) auf der Ikone des Erzengels Michael, der in der Schatzkammer des S. Marco in Venedig aufbewahrt wird; es ist ein Werk des 10.—11. Jahrhunderts [199]); d) auf der Ikone unserer lieben Frau des mingrelischen Chopi-Klosters; diese Ikone ist ins 10.—11. Jahrhundert zu setzen [200]); e) auf einem Meßkelche, welcher aus dem 10. oder 10.—11. Jahrhundert stammt und heutzutage in der Schatzkammer von S. Marco zu Venedig aufbewahrt wird [201]); f) auf einem in Kiew entdeckten Medaillon in Zellenschmelz [202]); es ist meines Erachtens ins 11. bis 12. Jahrhundert zu setzen; g) auf einem Werk aus Elfenbeinschnitzerei, das ins 11. Jahrhundert anzusetzen ist und im Louvre-Museum aufbewahrt wird [203]); h) auf einer silbernen Decke einer aus Saloniki stammenden Ikone des hl. Demetrius, die einen wertvollen Bestandteil der Sammlung der Gräfin Béarn bildet [204]). Die Ikone ist als ein Werk des 11.—12. Jahrhunderts anzusehen; dagegen scheint die Decke derselben aus dem 13.—14. Jahrhundert zu stammen; i) auf einer Kamee des 11. bis 12. Jahrhunderts, die im Cabinet des Médailles de France aufbewahrt wird [205]). j) Auf dem Deckel eines Evangeliariums der Kgl. Bibliothek zu München. Hier ist der Pantokrator in Elfenbeinschnitzerei zweifellos von byzantinischen Künstlern während des 11.—12. Jahrhunderts ausgeführt [206]); k) auf dem Triptychon der Schatzkammer der »Collegiale d'Alba Fucense«; es soll ein (byzantinisches?) Kunstwerk des 13. Jahrhunderts sein [207]); l) auf einem in dem Berliner K. Friedrich-Museum befindlichen Kreuzanhänger, und zwar auf der Vorderseite desselben, wo das Brustbild

[197]) G. Schlumberger, Mélanges d'Archéologie Byzantine Bd. I, S. 275—280. Tafel XIII.

[198]) O. M. Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east ... of the British Museum. London 1901, S. 17, Nr. 107 (Tafel III, Nr. 107. — Ebenda S. 136, Nr. 686, wird ein byzantinisches Denkmal der Kleinkunst besprochen und wiedergegeben, das eine Halbfigur Christi aufweist; jedoch läßt sich nicht genau feststellen, ob in dieser Darstellung die Rechte segnet und die Linke das Buch hält). — Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Bd. III, S. 681.

[199]) N. Kondakow a. a. O. Tafel 27. — G. Schlumberger a. a. O. Bd. I, S. 133. — Kuhn a. a. O. Bd. III Tafel 7.

[200]) Kuhn a. a. O. Bd. III, S. 147, 157.

[201]) Pasini a. a. O. S. 55, Tafel XXXV. — Vgl. auch G. Schlumberger a. a. O. Bd. I, S. 705, 713, 777. — Einige andere, in der Schatzkammer von S. Marco in Venedig aufbewahrte Werke zeigen die Halbfigur Christi, jedoch nicht den reinen Pantokratortypus.

[202]) Abbildung am bequemsten bei G. Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Bd. I, S. 112, zu finden.

[203]) Abbildung am bequemsten bei G. Schlumberger a. a. O. Bd. I, S. 149 zu finden.

[204]) Abbildung am bequemsten bei Petros N. Papageorgiou in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. I (1892) S. 479 ff. und G. Schlumberger a. a. O. Bd. III, S. 129 zu finden.

[205]) Abbildung am bequemsten zu finden bei G. Schlumberger a. a. O. Bd. III, S. 780.

[206]) Abbildung am bequemsten bei G. Schlumberger a. a. O. Bd. III, S. 241 zu finden.

[207]) Abbildung am bequemsten bei É. Bertaux, L'art dans l'Italie Méridionale. Bd. I, Tafel XIII bis.



des Christus Pantokrator in Emailmalerei ist. Es soll ein Werk des 12.—13. Jahrhunderts sein[208]); m) auf einer in dem obengenannten Museum befindlichen Ikone, die in Glasmosaik den Pantokrator mit der Beischrift: IC XC O ЄΛЄΗΜωΝ zeigt. Gewöhnlich setzt uns dieses Werk ins 11.—12. Jahrhundert; m. E. ist es aus dem 12. bis 13. Jahrhundert[209]); n) auf einer Ikone im Kloster Kozcheri, welches im nördlichen Teil Mingreliens liegt[210]). Es ist ein beachtenswertes Werk der byzantinischen Emaillekunst, welches m. E. aus dem 12.—13. Jahrhundert stammt; o) auf einem Medaillonbild der Infula in Stockholm[211]). Es ist ein Denkmal des 12. Jahrhunderts.

Die Halbfigur Christi, mit der Rechten segnend und mit der Linken das Buch haltend, also der Messaritischen Beschreibung des Pantokratorbildes entsprechend, weisen mehrere byzantinische Bleibullen auf, und zwar kaiserliche; so z. B. Bleibullen (bzw. Goldbullen) des Kaisers Basilios I. (867—886)[212]) (mit der Beischrift † ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ), der Mitkaiser Leon VI. und Alexandros (886—912)[213]), des Konstantinos Porphyrogennetos (913—959)[214]), der Mitkaiser Basilios II. und Konstantinos VIII. (976—1025)[215]), des Basilios II. als Alleinherrscher (mit der Beischrift: † ЄΜΜΑ[ΝΟΥΗΛ])[216]), des Konstantinos IX. (? 1042—1055) (ebenfalls mit der Beischrift † ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ)[217]), des Konstantinos Dukas (1059—1067) (mit derselben Beischrift)[218]), des Nikephoros Botaneiates (1078—1081)[219]), des Manuel Komnenos (? 1143—1180) (mit der Beischrift [ΕΜΜΑ]ΝΟΥΗΛ)[220]), der normannischen Könige[221])

[208]) Siehe das unter Anm. 237 zitierte Buch von Wulff S. 69, Nr. 1883, Tafel VII.

[209]) Wulff a. a. O. S. 95, Nr. 1989.

[210]) Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. S. 159 ff., Nr. 44.

[211]) Ebenda S. 256—259, Nr. 86.

[212]) Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin S. 419.

[213]) K. M. Konstantopoulos im Journal international d'archéologie numismatique Bd. IX (1906), S. 90, Nr. 278 b.

[214]) Ebenda S. 290, Nr. 278 γ.

[215]) Schlumberger a. a. S. 419, 423 (wo die Bleibulle falsch Basilios I. zugeschrieben wird). — Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle Bd. I. Paris 1896. S. 768. (Vgl. auch Revue des Études Grecques Bd. XIII, 1900, S. 477, Nr. 165.) — K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. VI (1903), S. 71 f, Nr. 279, Bd. IX (1906), S. 90, Nr. 279 a. — Pantschenko a. a. O. S. 37, Nr. 85 (86), Tafel V, Nr. 5.

[216]) K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. VI (1903), S. 72, Nr. 280.

[217]) Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin S. 421—423. — (Vgl. auch Revue des Études Grecques Bd. XIII, 1900, S. 477—478, Nr. 166.) — K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. VI (1903), S. 72—73, Nr. 281, Bd. IX (1906), S. 91, Nr. 281 α—281 γ.

[218]) K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. IX (1906), S. 90—91, Nr. 280 a.

[219]) Schlumberger a. a. O. S. 423. — K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. VI (1903), S. 73, Nr. 282, Bd. IX (1906), S. 91, Nr. 282 b.

[220]) Schlumberger, Sceaux byzantins inédits. (Quatrième série.) In der Revue des Études Grecques Bd. XIII (1900), S. 479 f., Nr. 171.

[221]) Die Tatsache, daß ich hier und auch unten die Sigillographie der Normannen Siziliens und Italiens heranziehe, darf niemand überraschen. Diese Normannen standen unter dem starken künstlerischen Einfluß der Byzantiner. Dasselbe gilt auch hinsichtlich der von den Byzantinern christianisierten und kultivierten Bulgaren (siehe unten).



Roger II. (1130—1154) und Wilhelm II. (1166—1189) [222]); ferner eine Bleibulle des königlichen Protospatharios und Drogarios τῆς βίγλης Aëtios (um das Jahr 846) [223]), des Hypatos und königlichen Kommerkiareos von Saloniki Theodoros (9. Jahrhundert) [224]), des Bischofs von Methone Athanasios (Teilnehmer an dem konstantinopolitanischen Konzil des Jahres 879) [225]), des Abtes vom Trinitatiskloster, Leo, (10. Jahrhundert) [226]), des königlichen Kubikularios Theodoros (wohl 10.—11. Jahrhundert) [227]), eine anonyme, wohl aus dem 10.—11. Jahrhundert stammende Bleibulle [228]), eine andere des konstantinopolitanischen Philanthroposklosters (11.—12. Jahrhundert) [229]), endlich mehrere sizilianische und italienische Bleibullen aus der Zeit der normannischen Herrschaft (11.—12. Jahrhundert) [230]). Jedoch zeigt keines der byzantinischen Bleisiegel [231]) oder verwandten Denkmäler [232]), die sicher aus einer älteren Zeit als dem 9. Jahrhundert stammen, eine Halbfigur Christi, mit der Rechten segnend und der Linken das Buch haltend. Dagegen zeigen uns ein derartiges Brustbild Christi byzantinische Münzen, die aus dem Anfang des 8., wenn nicht schon aus dem Ende des 7. Jahrhunderts stammen. Es handelt sich um etliche Münzen des Kaisers Justinianos II., der unter dem Beinamen Rhinotmetos (= mit der abgeschnittenen Nase) bekannt ist und zweimal, von 685—695 und von 705—711, regierte. Die das Brustbild Christi, mit dem Buch in der Linken und der Rechten segnend, aufweisenden Münzen dieses Kaisers können nicht immer auf sicheren Grundlagen datiert werden. Sie zeigen das Brustbild ohne Nimbus, was gewiß für die Ikonographie von Belang ist, entweder mit üppigem, herabwallendem Locken-

[222]) A. Engel, Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie. Paris 1882. S. 86—87, Nr. 16, 18, 20, Tafel I, Nr. 13 und 16. — Ferd. Chalandon, »La diplomatique des Normands de Sicile et de l'Italie Méridionale«. In den Mélanges d'archéologie et d'histoire Bd. XX (1900), S. 193.

[223]) Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin S. 340—341. — Vgl. derselbe, Mélanges d'Archéologie Byzantine. Bd I. Paris 1895. S. 42—44.

[224]) Schlumberger, Sigillographie de l'Empire byzantin S. 104—105.

[225]) Nikos A. Bees, Zur Sigillographie der byzantinischen Themen Peloponnes und Hellas. In den Vizantijskij Vremennik Bd. XXI, S. 104—106, Nr. 11. — Abbildung der fraglichen Bleibulle bei Schlumberger a. a. O. S. 185, Nr. 1.

[226]) Schlumberger a. a. O. S. 140.

[227]) Pantschenko a. a. O. S. 26, Nr. 60 (61), Tafel III, Nr. 5.

[228]) Schlumberger a. a. O. S. 58, Nr. 18.

[229]) Ebenda S. 139—140.

[230]) A. Engel a. a. O. S. 96, Nr. 43, S. 111, Nr. 95, Tafel III, 1, IV, 8. — Ferd. Chalandon a. a. O. S. 189, usw.

[231]) Zeigen die Bleibullen bei Patschenko a. a. O. S. 105, Nr. 302 (314), und 161, Nr. 437 (470), Tafel XI, Nr. 1 und XV, Nr. 9 und bei Schlumberger in der Revue des Études Grecques Bd. XIII (1900), S. 476—477, Nr. 163, ein Pantokratorbild des hier in Betracht kommenden Typus?

[232]) J. Friedlaender, Numismatische Zeitschrift Bd. II (1870) S. 453. — K. M. Konstantopoulos a. a. O. Bd. VIII (1905), S. 215, Nr. 1182—1186. — Schlumberger, Mélanges d'Archéologie Byzantine Bd. I, S. 283, Nr. 4 und S. 303.

haar und langem, spitzem Bart oder mit ganz kurzem Bart und krausem Haar [233]). Hier haben wir die ältesten einwandfreien Denkmäler der fraglichen byzantinischen Darstellung des Pantokrator, eine sichere Vorstufe des von Eulalios in der mittleren Kuppel der Apostelkirche gemalten Brustbildes Christi. Trotz alledem bleibt es immer sicher, daß der eigentliche byzantinische Pantokratortypus (Halbfigur, Nimbus um den Kopf, Buch in der Linken, segnende Geste mit der Rechten) nur in der nachikonoklastischen Zeit im Scheitel der Kuppel, in der Apsis [234]) oder im Raume über der Eingangstür [235]) der Kirchenbauten dargestellt wurde. Als ältesten Beleg des derartigen Gebrauchs des Pantokratorbildes ist jener in der Kuppel der längst

[233]) Siehe am besten W. Wroth, Catalogue of the imperial Byzantine coins in the British Museum Bd. II. London 1908. S. 331 ff., 354 ff. Tafel XXXVIII—XL. — Eine kurze Zusammenfassung über den Pantokratortypus auf den byzantinischen Münzen (ohne Berücksichtigung der Siegel) haben zuletzt E. v. Dobschütz, Christusbilder (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. N. F. Bd. III, Heft 1/4). Leipzig 1899, S. 166 ff., und Georgios Lampakis, Ἡ Μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευὰς S. 59 ff. geboten. Beide berufen sich eigentlich auf das veraltete Buch von J. Sabatier, Description générale des monnaies byzantines. Bd. I—II. (Paris 1862); deshalb muß diese Zusammenfassung auf Grund der neueren Münzenliteratur revidiert werden. Die Halbfigur Christi zeigen Münzen nicht nur der christlichen, sondern auch der mohammedanischen Nachbarn der Byzantiner, besonders der Seldschuken. — Siehe z. B. Stanley Lane Poole, Coins of the Urtuki Turkumans. (= The international Numismata Orientalia. II.) London 1875. S. 1, 18, Tafel IV, Nr. 7 und desselben: Catalogue of oriental coins in the British Museum Bd. III. London 1877, S. 124, 297. — Vgl. auch H. Nützel, Embleme und Wappen auf muhammedanischen Münzen. (S.-A. aus der Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Numismatischen Gesellschaft zu Berlin.) Berlin 1893. — G. Schlumberger, Mélanges d'Archéologie Byzantine. Bd. I. S. 7 ff., Tafel I.

[234]) Wie z. B. im Dome zu Cefalù (vgl. oben S. 241), in der Cappella Palatina in Palermo (siehe oben S. 239, 241), im Dome zu Monreale (vgl. oben S. 241). Es gibt auch mehrere neugriechische Kirchen, in denen der Pantokrator als Halbfigur in der Apsis Platz hat; so z. B. in der Heilandskapelle zu Megara (Abbildung bei G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, S. 79, Nr. 150).

[235]) So z. B. in der Nea-Moni auf Chios; leider ist diese Pantokratordarstellung infolge des Erdbebens vom Jahre 1881 schadhaft und teilweise unerkennbar geworden (vgl. J. Strzygowski, »Nea-Moni auf Chios«, in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. V, 1896, S. 150; Diehl, Manuel S. 485). Der beste Beleg für die Pantokratordarstellung über der Eingangstür ist im Kloster zum hl. Lukas im Phokis vorhanden. (Abbildungen bei Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle Bd. II, S. 529; bei R. W. Schultz-S. H. Barnsley, The monastery of Saint Luke of Stiris S. 47, Nr. 38, Tafel 35; bei Lampakis a. a. O. S. 72, Nr. 139; bei Gerland a. a. O. S. 39 ff., Abbildung 11; bei Dalton a. a. O. S. 368, Nr. 218). Vgl. auch Ch. Diehl, Études d'archéologie byzantine. L'église et les mosaïques du Couvent de Saint-Luc en Phocide [= Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome]. Paris 1889. S. 44—45. — Der über der Eingangstür dargestellte Christus soll, wie Th. Schmitt (Kahrié-Djami. Bd. I, S. 211—212) aus einer treffenden Bemerkung O. Wulffs (Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 311—314) folgert, nicht den Pantokrator bedeuten, sondern bildet einen besonderen ikonographischen Typus für sich. Diese Auffassung scheint auch E. Gerland (a. a. O. S. 41) zu teilen. Dazu möchte ich bemerken, daß einige alte Malerkompendien, die von manchen als Quellen des sogenannten »Malerbuchs« angesehen wurden, einen besonderen Beinamen des über Kirchentüren dargestellten Christus, d. h. ὁ Ὡραιοπυλιώτης, und die Beischrift dazu »Ἡ θύρα τῶν λογικῶν προβάτων« nachweisen. (Siehe A. Papadopoulos Kérameus, Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrétienne accompagné de ses sources principales inédites ... Petersburg 1909, S. 281.) Die Ableitung dieses Beinamens (aus ὡραία πύλη, was mit dem Ausdruck βασιλικὴ πύλη gleichsinnig ist) zeigt, daß er anfänglich und hauptsächlich den über der sogenannten Königstür der Kirche dargestellten Christus bedeutete.



verschwundenen Neu-Kirche zu Konstantinopel zu bezeichnen, jenes herrlichen, von dem Kaiser Basilios I. in den Jahren 876—880 errichteten Baues, dessen Beschreibung eigentlich die am 1. Mai 880 gehaltene großartige Einweihungsrede des Patriarchen Photios uns gibt [236]). Daher ist es widersinnig, das von Nikolaos Messarites geschilderte Pantokratorbild der Apostelkirche ins 6. Jahrhundert zu setzen und sogar noch weiter zu gehen, nämlich den Eulalios als angeblichen Einführer der Pantokratordarstellung aus Ägypten in Byzanz gelten lassen zu wollen!

Soviel über das Pantokratorbild in der Zentralkuppel der Apostelkirche, welches vielleicht kein musivisches Werk war.

(Schluß folgt.)

STUDIEN ZUR ALT-FRANKFURTER MALEREI [1]).

VON

KARL SIMON.

III. Der Altarschrein von Nieder-Erlenbach.

Mit 2 Abbildungen.

Aus der Kirche zu Nieder-Erlenbach, etwa 9 km nördlich von Frankfurt, stammt ein jetzt im Großherzoglichen Landesmuseum zu Darmstadt befindliches Altarwerk, das aus mehr als einem Gesichtspunkte von Interesse ist.

Es ist ein Flügelaltar, Leinwand auf Tannenholz, von jener altmodisch-einfachen Art der dortigen Gegend, wie sie schon etwa der Ortenberger Altar repräsentiert. Ein breites Hauptbild mit vortretendem Rand, nur auf der Vorderseite bemalt; die beiden Flügel ebenso wie das Hauptbild innen, aber auch auf den Außenseiten mit Malereien bedeckt. Bei geschlossenen Flügeln mißt der Altar 1,26 × 1,17 m. Auf dem rotbraunen Rahmen der Innenseite sind zierliche goldene Ornamente (Rosetten, Blätter und Ranken), hauptsächlich aber die Namen der Dargestellten in schönen gotischen Minuskeln aufgemalt. Die Mitte des Hauptbildes ist oben am Rahmen mit der Jahreszahl 1497 bezeichnet [2]). Die Außenseiten der Rahmen enthalten nur einfaches abwechselndes Stern- und Rosettenmuster. (Abb. 1.)

[236]) Dieses Datum hat A. Vogt kürzlich gegeben in seinem Werke: Basile Ier, empereur de Byzance (867—886) et la civilisation byzantine à la fin du IXe siècle. Paris 1908. S. 398. Zu den älteren von E. Gerland a. a. O. S. 35, Anm. 90, erwähnten Forschern, die die Meinung vertreten, daß die Neu-Kirche im Jahre 881 geweiht wurde, ist noch M. Gedeon in der Zeitschrift des Hellenikos Philologikos Syllogos zu Konstantinopel Bd. XXVI (1894—1895), S. 193, nachzutragen.

[1]) Vgl. Repert. XXXIV, S. 333, XXXV, S. 120 f.

[2]) Vgl. das Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglichen Landesmuseums in Darmstadt, bearb. v. Fr. Back. Darmstadt 1914. Nr. 10. Die erste Abbildung bei R. Adamy: Kunstdenkm. im Großherzogtum Hessen, Kr. Friedberg, S. 219. — Herrn Geh. Rat Back bin ich für die Erlaubnis zur Wiedergabe des Altars zu lebhaftem Dank verpflichtet.

Das Mittelbild zeigt die Maria in hellblauem Mantel über einem goldbrokatenen rotgemusterten und moosgrün gefütterten Kleide, stehend auf einem silbernen Halbmond; im linken Arm das Kind, in der hängenden Rechten ein Buch in violett-rötlichem Futteral haltend. Die Krone wird von einem Kranz von zwölf Sternen umgeben; diese stehen zwischen Nimbenstreifen, von denen der innere links rot, rechts schwarz ist; die Farbe des äußeren ist links jetzt ausgefallen, ursprünglich wohl schwarz; auf der rechten Seite ist sie dagegen rot.

Links von ihr der hl. Michael in weiß-bläulichem Gewand und rotem Mantel, von dem hauptsächlich das in weichem Grün gehaltene Futter zu sehen ist; während



Abb. 1. Der Nieder-Erlenbacher Altar. Darmstadt, Großherzogl. Hessisches Landesmuseum.

die innen weißen Flügel außen Rot zeigen. Ein buntes Perlendiadem in dem weichen wallenden Haar hält ein stehendes goldenes Kreuz. Im linken Arm vier Seelen in Gestalt von kleinen Kindern haltend, stößt der Engel mit beiden Händen dem unter seinen Füßen liegenden Drachen die Lanze in den Rachen.

Rechts entsprechend der hl. Hieronymus als Kardinal in weiß-bläulichem Gewand mit breiten roten Streifen unten, und rotem Mantel, der auf der Brust mit Hermelin verbrämt ist. Am Halse schließt ein bläulich-weißer Stehkragen. Der rote Hut sitzt über einem gleichfalls roten Käppchen, unter dem graue Haarsträhnen hervorkommen. Das etwas wüste, stark durchfurchte Gesicht zeigt ein kräftiges Doppelkinn. Die Arme, von denen der linke verzeichnet, sind hölzern, doch an sich kräftig, mit genaueren Angaben der Adern und der Runzelbildung an den Gelenken.

Auf den Flügeln erscheinen in je zwei Stockwerken übereinander die zwölf Apostel; links oben Petrus, Johannes, Jacobus minor, unten Bartholomäus, Thomas

und Mathias. Rechts oben Andreas, Jacobus major, Matthäus; unten Judas, Philippus, Simon. Die Kleidung ist im wesentlichen blau, rot oder grün; auch rot-gemusterter Goldbrokat, Grau-Violett und grünlich-rötliche Schillerfarbe kommt vor. Der rotschwarze Nimbus begegnet auch hier wie bei der Maria und ihren Begleitfiguren. Nur bei dem hl. Bartholomäus ist ein Stück links unten rot und rechts schwarz. Den Fußboden bilden abwechselnd gelbe und weiße Fliesen, die ziemlich tief in das Bild hineinführen. Astwerk, das im obersten Drittel beginnt, rahmt jede der vier Gruppen ein, ebenso wie das Mittelbild durch eine kräftigere Umrahmung gleicher Art oben abgeschlossen wird.

Die Außenseite bei geschlossenem Schrein enthält rechts St. Michael als Seelenwäger in rötlich-weißem Gewande; an hellrotem Griff und ebensolchen Schnüren hält er die Wage, in der eine blonde Seele sitzt und die Hände nach dem Erzengel ausstreckt. Die andere Schale hält der Drache tief. Über dem grünlichen Boden wölbt sich der oben grünblaue, nach unten fast weiße Luftgrund. Die innen weißen Flügel des Engels gehen vorn in Pfauenfedern aus. Ein Stirnreif mit festem goldenen Kreuz daran bildet den Abschluß über dem breiten, krummnasigen Gesicht.

Die linke Seite enthält die Verkündigung. Maria (im Gesicht durch Kratzer beschädigt), erscheint in blaugrünlichem Mantel über einem blaßroten Kleide; der feste Nimbus ist innen ziegelrot mit weißer Bogenverzierung, außen breit golden mit zwei schwarzen Streifen. Ebensolches Ziegelrot weist der Nimbus des halbfigurigen Gottvaters in der Höhe und der Schnabel der gleichfalls nimbierten Taube auf, während es im Mantel Gottvaters gedämpfter auftritt. Der Engel (dessen Gesicht fast ganz zerstört ist), wird, ohne Nimbus, in rotgrünem Gewand und rotem Pluviale mit grünem Futter gegeben. Über der violetten Brüstung ebensolcher Luftgrund wie bei St. Michael.

Die Komposition ist eine fast ganz genaue Kopie des Schongauerschen Stiches (B. 3); nur der Thronhimmel rechts fehlt. Und das Kopieren von graphischen Vorlagen ist nun überhaupt für den Meister des Altars charakteristisch[3]).

Auf dem Mittelbilde der Innenseite ist die Maria die genaue Wiederholung eines Stiches des Hausbuchmeisters (Lehrs 27). Nur ist der Sternenkranz bei diesem nicht von zwei Linien begrenzt; das Kopftuch ist bei ihm etwas reicher gestaltet.

Der Erzengel Michael auf dem Hauptbilde ist nach Schongauer (B. 58) kopiert, nur hat er auf dem Bilde vier Seelen im Arm, an den Falten ist einiges wenige anders, aber im ganzen Zug für Zug genau kopiert.

Ähnliches gilt von den Flügeln, wo Andreas, Jacobus major, Simon, Judas Thaddäus, Philippus fast ganz genau, mit wenig Änderungen, nach Schongauerschen Vorlagen (B. 35, 36, 43, 42, 38) gefertigt sind.

3) Darauf hat zuerst Ed. Flechsig aufmerksam gemacht. Zeitschr. f. bild. Kunst 1891. N. F. VIII. S. 71. Weiteres dann bei Back a. a. O.



Zeigt sich der Maler in so vielen seiner Figuren von Vorbildern abhängig, so ist es sehr wohl möglich, daß er auch dort, wo wir es nicht nachweisen können, fremdes Gut benutzt hat.

Was die künstlerische Provenienz angeht, so spricht für Frankfurter Herkunft des Altars alle Wahrscheinlichkeit, und schon Gwinner[4]) nahm sie an. Frankfurt war das nächstliegende künstlerische Zentrum, die Kirche war »früher reichslehnbar und wurde 1346 mit Genehmigung Kaiser Ludwigs von dem Ritter Hans Vaut von Bonames dem Liebfrauenstift zu Frankfurt übergeben[5])«.

Sehen wir uns nach verwandten Werken um, so werden wir tatsächlich nach Frankfurt a. M. gewiesen. Dort finden wir in den vierzehn Nothelfern des fraglichen Johannes Hesse[6]) (Hist. Museum B. 305) die nächsten Beziehungen. Besonders ähnlich ist der Maria dort die hl. Barbara hier, nicht nur im Typus: der hohen Stirn, den hellbraunen Augen, den schweren Augendeckeln und der klotzigen Nase, sondern auch in der Tracht und deren farbiger Haltung, wo natürlich das Vorbild des Stiches versagt: dem Goldbrokat mit rotem Muster — das auf dem Darmstädter Bilde einen lagernden Hund mit anliegenden Ohren, Kopf Profil zeigt — und den rot gefütterten Trippen an den Füßen. Auch das schwarz konturierte knotige Astwerk auf dem Goldgrund ist, trotz der Verschiedenheit der Blattmotive, auf beiden Werken recht ähnlich, besonders die sorgfältige Verschnürung in der Mitte. Wie bereits seinerzeit ausgeführt wurde[7]), verbindet eine bestimmte Umgrenzung des Nimbus, die links rot ist, rechts dagegen unvermittelt in Schwarz übergeht, die beiden Bilder mit noch einigen anderen, für die sämtlich Frankfurter Herkunft wahrscheinlich ist. Dazu gehört auch eine kleine, gleichfalls schon erwähnte[8]) Kreuzigung des Historischen Museums (B. 290), deren Abbildung uns einer genaueren Beschreibung überhebt (H. 0,395, Br. 0,80 m). Es ist keine bedeutende Arbeit; Weizsäcker, von dem wir wohl nächstens Genaueres über das Bild erwarten dürfen, hat es seinerzeit als oberrheinisch bezeichnet[9]). (Abb. 2).

Dieser Eindruck ist ganz richtig, erklärt sich aber aus der Verwendung Schongauerscher Stiche, die auch hier stattgefunden hat (für den Johannes vgl. die Kreuzigung B 17). Die Gestalt des hl. Hieronymus verbindet, worauf ebenfalls schon kurz hingewiesen wurde, diese Kreuzigung mit dem Nieder-Erlenbacher Altar. Zug um Zug der Falten, die Anordnung des Löwen usw. kehrt hier wieder. Auch hier kommt vielleicht ein Stich in Betracht, der für beide die Quelle gewesen sein könnte. Die

4) Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862. S. 28.

5) Ebendort.

6) Vgl. diese Zeitschr. XXXV, S. 137 und Gebhardt in den Monatsheften f. Kunstw. V. 1912, S. 500 f.

7) Vgl. diese Zeitschrift XXXV, S. 137.

8) Ebendort S. 138.

9) Die Gemälde des 15. und 16. Jhdts. (In: Die Sammlungen des Städt. Hist. Museums zu Frankfurt a. M., hrsg. v. F. Quilling, S. 7, Frankf. o. J.)



Übereinstimmung auch in den Farben legt den Gedanken an die Möglichkeit nahe, daß beide Bilder noch nähere Beziehungen haben, in einer Werkstatt entstanden sind.

Auch sonstige Einzelheiten sprechen für Zusammenhang mit Frankfurter Tradition. Die weichen, wie etwas verschwollenen Hände mit den dicken Knöcheln, wie sie etwa auf der Darstellung im Tempel (Hist. Museum) auftreten; die etwas verkrümmten Finger, die an den Gelenken gern umgekrempelten Ärmel u. a. m. Bei der Maria der Verkündigung des Nieder-Erlenbacher Werkes erinnert das Verschwimmen und Verschwinden der blonden, gelb gehöhten Haare an das namenlose, eine Zeitlang Dürer zugeschrieben gewesene Porträt des unbekannten männ-



Abb. 2. Kreuzigung. Frankfurt a. M. Städtisches Historisches Museum.

lichen Porträts der Holzhausen-Galerie. Auffallend ist bei letzterem die falsch sitzende Grubung zwischen Nase und Mund; genau das Gleiche begegnet bei der Maria mit dem Kinde des Nieder-Erlenbacher Bildes, wo sie zu weit links über der scharf gezackten Oberlippe angebracht ist.

Vielleicht kann man aber auch dem Stifter und sogar dem Maler nachkommen. In dem mit Blumen und Kräutern geschmückten Vordergrunde ist rechts ein grasgrüner Frosch zu sehen. Dieses Tier ist ja durchaus ungewöhnlich, und so ist die schon von Gwinner geäußerte Vermutung sehr wahrscheinlich, daß wir hier eine Hindeutung auf die Frankfurter Patrizierfamilie Frosch zu sehen haben, die dann etwa in einem ihrer Mitglieder als Stifterin des Bildes anzusehen wäre. In Betracht dafür käme etwa Georg Frosch, der 1497 Schöffe war; ein Henne Frosch stirbt unverheiratet 1498; Christina Dägen, Johann Froschs Hausfrau, stirbt in demselben Jahre.

Fast genau in der Mitte des Bildes, unter dem Halbmond, auf dem Maria steht, sind nun an auffallend hohen Stielen drei blühende Veilchen angebracht. Wir können den Gedanken nicht abweisen, daß wir es auch hier mit der redenden Signatur eines Mitgliedes der Familie Fyol zu tun haben; erinnern uns auch, daß gerade ein Bild der Frankfurter Liebfrauenkirche ein liegendes großes Stiefmütterchen in der Mitte des Bildes an hervorragender Stelle aufzuweisen hatte[10]). Es wurde erwähnt, daß die Nieder-Erlenbacher Kirche 1346 dem Liebfrauenstift übergeben wurde.

Ob als Meister — gesetzt den Fall, daß unsere Hypothese zutrifft — noch Konrad Fyol, der Ende 1499 oder 1500 gestorben sein muß, in Betracht kommen kann, wird zweifelhaft erscheinen. Gern würde man an seinen Sohn Hans Fyol denken, der 1487 Meister geworden war und gerade 1498[11]) eine »Cruzifixtafel über der Ratstoben« gemalt, für die er 4 Gulden bekam. Es sei erwähnt, daß in dem Testament Hans Fyols von 1523[12]), der übrigens erst 1530 gestorben ist[13]) — als einer der Zeugen der Schöff Johann Frosch auftritt, also ein Mitglied der Familie, die so gut wie sicher als Stifterin des Altarwerkes in Frage kommt.

Nun findet sich auf dem Messer des hl. Bartholomäus mit schwarzbrauner Farbe das Zeichen ⊓, und bei jedem Sehen hat sich mir die Überzeugung befestigt, daß wir hier nichts Bedeutungsloses, sondern eine Signatur zu sehen haben, die man in I. F. auflösen kann. Ein Stück der Längshasta des F ist auf dem Silbergrunde ausgesprungen[14]). Im Zusammenhang mit den Violen im Vordergrunde ist der Gedanke an J o h a n n e s F y o l wohl nicht zu kühn, und daß gerade der Patron Frankfurts, der hl. Bartholomäus, Träger der Signatur ist, gibt ihr noch eine besondere Bedeutung. Ob Hans Fyol, der ja selbst Meister war, in einem engeren Zusammenhang mit der Werkstatt des Johannes Hesse gestanden hat, wissen wir bisher nicht bestimmt; ebensowenig, wie etwa all diese verschiedenen Bilder, die unter sich näher zusammengehören, auf die einzelnen Künstler sich verteilen. Wichtig erscheint mir aber die scharfe Betonung dieser Zusammenhänge; s i e b e z e u g e n i m V e r e i n m i t d e m f r ü h e r G e s a g t e n u n d n o c h w e i t e r h i n z u Z e i g e n d e n d a s b i s h e r n i c h t a n g e n o m m e n e V o r h a n d e n s e i n e i n e r e i n h e i m i s c h e n T r a d i t i o n, a l s o e i n e r F r a n k f u r t e r S c h u l e.

[10]) Vgl. diese Zeitschrift XXXIV, S. 338.

[11]) Nicht 1494, wie ich irrtümlich Rep. XXXIV, S. 345 angegeben habe.

[12]) G w i n n e r, Zusätze (1867), S. 24.

[13]) Nach frdl. Mitteilung von K. W. Z ü l c h. Vgl. neuerdings meinen Artikel über Fyol bei T h i e m e - B e c k e r XII.

[14]) Ob ein Zeichen ⊓ auf dem Beil des h. Mathias etwas zu bedeuten hat, etwa ein H oder TH ist schwer zu sagen. — Lateinische Majuskeln sind undeutlich auch auf dem Gewandsaum des h. Bartholomäus zu erkennen.



NOTIZ ZU DER DEUTUNG EINER HANDZEICHNUNG DÜRERS.

Für die folgenden Bemerkungen kann ich nur halb als verantwortlich zeichnen, da ich einem Hinweis meines Freundes A. Warburg gefolgt bin, dem hiermit vorab herzlich gedankt sei.

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich unter den Dürer-Zeichnungen ein Blatt, das von Lippmann (L. 36) als Allegorie auf den Triumph Christi bezeichnet und übereinstimmend mit Ephrussi um 1513 datiert wird. Es zeigt unter einem Baldachin, der an langen Stangen von fünfzehn Personen getragen wird, eine heilige Gruppe: Christus als Schmerzensmann im Grabe sitzend, von Johannes und Maria betrauert und verehrt. Da das Blatt anscheinend rechts verkürzt ist, hat möglicherweise sich hier noch ein Träger befunden, um vorne das vierte Paar voll zu machen. Freilich fehlt das ihm zugehörige Ende der betreffenden Stange. Die Träger, verschiedenen Alters und verschiedenen Standes, anscheinend auch verschiedenen Nationen angehörig, bezeichnen, wie schon Ephrussi bemerkt, offenbar die Gesamtheit der Gläubigen in der Verehrung von Christi Schmerzenstod. Nur braucht man deswegen nicht eine allgemeine allegorische Komposition hierin zu erblicken, sondern kann an die Darstellung eines realen Vorganges denken. Augenscheinlich handelt es sich um eine Prozessionsgruppe. In der chronologischen Ordnung der Dürerischen Arbeiten zum Zwecke einer Ausstellung in Bremen hatte ich das Blatt den Jahren 1516—20 zugewiesen, da es mir seinem Stil nach vielmehr dem Ende jenes Jahrzehntes als den Jahren um 1513 anzugehören schien[1]). Nun macht mich aber Warburg darauf aufmerksam, daß es sich vermutlich um eine Erinnerung an die Antwerpener Fronleichnamsprozession von 1521 handele; und ich glaube, daß er recht hat. Zweimal vermerkt Dürer während seiner Anwesenheit in Antwerpen in dem Tagebuch seiner niederländischen Reise einen großen „Umgang" an kirchlichen Festtagen: die Prozession zu Mariä Himmelfahrt, die am 19. August 1520 von der Kathedrale unserer Liebfrauen ausging, und die Fronleichnamsprozession am 30. Mai 1521. — Das erste Mal, als ihm noch alles neu war, berichtet er sehr ausführlich von der Pracht der Prozession, „do die ganze Stadt versammelt was." Er zählt die Stände und Zünfte auf, die mit ihren Wahrzeichen einherzogen, und berichtet weiter von den Gruppen und lebenden Bildern, die vorübergetragen wurden oder fuhren, Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente darstellend. Unter anderem heißt es (Lange und Fuhse 119, 29): „Do trugen zwanzig Personen die Jungfrau Maria mit dem Herren Jesu auf das Köstlichst geziert, zu Ehren Gott dem Herren". Das war augenscheinlich das Hauptstück der Prozession — die Gruppe der mit Jesus im Himmelreich vereinten Muttergottes — wahrscheinlich ein Schnitzwerk, möglicherweise aber auch ein lebendes Bild. Um das Urbild unserer Zeichnung kann es sich hier selbstverständlich nicht handeln, wohl aber ist es sehr wahrscheinlich, daß im Mittelpunkt des andern großen Umganges, eben jener Fronleichnamsprozession vom 30. Mai 1521, sich eine ähnliche Gruppe befunden habe, die unserer Zeichnung entspricht. Dürer würde sie dann aus der Erinnerung aufgezeichnet haben, wie wir wissen, daß er auch sonst in den Niederlanden und in Aachen Einzelheiten aus prunkvollen Aufzügen skizziert hat. —

[1]) Die Kunst Albrecht Dürers, Bremen 1911, Nr. 928. (Nicht im Buchhandel.)

G. Pauli.



LITERATUR.

DIE KATALOGE DER SAMMLUNG SCHNÜTGEN.

Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Herausgegeben von Fritz Witte. Berlin 1912, Verlag für Kunstwissenschaft. M. 125. —.

Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Köln. Herausgegeben von Fritz Witte. Berlin 1913. M. 125. —.

Der Zeitpunkt, da Alexander Schnütgen seine reichen Sammlungen der Stadt Köln übergab, bedeutete eine Wende nicht nur in der Entwicklung dieser Sammlung, sondern vielmehr des ganzen Sammelwesens alter deutscher Kunst. Die Jahre seiner Sammeltätigkeit, 1866—1906, fielen noch völlig in die Zeit, da Kirchen sich unbedenklich kostbarer Stücke entäußerten und auch im kleinstädtischen und bäuerlichen Privatbesitz zuweilen wertvolle Kunstwerke gefunden wurden. Seither hat die staatliche Denkmalpflege mit wachsendem Erfolge dem Verkaufe von Stücken aus öffentlichem Eigentum vorgebeugt, und mit den in Privatbesitz verstreuten Kunstwerken hat der Kunsthandel zugunsten der größeren Sammlungen bereits stark aufgeräumt. Nichts ist für die Wandlung der Verhältnisse bezeichnender als die Tatsache, daß, während sonst unruhige Zeiten einer Verschleuderung von Kunstwerken günstig waren, im gegenwärtigen Kriege der umgekehrte Fall eingetreten ist. Das Verständnis für den Wert dieser Schätze ist zu allgemein geworden, und da weder mehr die Unwissenheit, noch auch eine Notlage ausgenutzt werden kann, so ergibt sich naturgemäß eine gewisse Stockung des Kunsthandels und damit des Zuwachses der Sammlungen. Die Anzeichen für ihr langsameres Wachstum waren schon vor dem Kriege unverkennbar. Nach den Jahren des Sammelns ist nun die Zeit der wissenschaftlichen Bearbeitung, der Katalogisierung angebrochen.

Auch die Sammlung Schnütgen hat mit der Unterbringung in einem eigenen Gebäude jenen Abschluß erreicht, der ihre öffentliche Inventarisierung erwünscht erscheinen ließ. Von den beabsichtigten drei Katalogbänden hat der rührige Konservator der Sammlung, Fritz Witte, die beiden ersten in überraschend kurzer Zeit fertig gestellt. Was die äußere Form der Veröffentlichungen betrifft, so sind offensichtlich weder Mühe noch Kosten gescheut, um Prachtwerke größten Formates zu schaffen, deren Anblick jeden Bücherfreund erfreuen muß. Papier, Satzanordnung und der Lichtdruck der Abbildungen sind von vollkommener Schönheit. Weniger erfreulich steht es um die praktische Verwendbarkeit; und dieser Tadel trifft nicht nur die vorliegende Veröffentlichung. Derartige Kataloge sollen nicht eine mühsam bewegliche Zierde der Bibliotheken bilden, sondern vor allem für den praktischen Gebrauch stets zur Hand sein. Ihr Zweck ist, die Wissenschaft zu fördern. Der Benutzer muß in den Stand gesetzt sein, die Abbildung eines gesuchten Kunstwerkes leicht aufzufinden und mit dem zugehörigen Text und anderen Abbildungen schnell zu vergleichen. Dies wird bei so ungeheuren Wälzern schon physisch erschwert. Das Riesenformat wäre allenfalls zu entschuldigen, wenn die Wiedergabe der abzubildenden Gegenstände nur in sehr großem

Maßstabe wissenschaftlichen Wert hätte. Dies trifft jedoch im vorliegenden Falle nicht zu. Denn von der Möglichkeit der Einzelabbildung ist nur in seltenen Fällen Gebrauch gemacht. Meist ist vielmehr eine größere Anzahl von Gegenständen auf einer Tafel abgebildet. Ein handlicheres Format mit entsprechend kleiner Schrift wäre unschwer möglich gewesen und hätte die Benutzbarkeit wesentlich erhöht, zumal, wenn die Tafeln in Mappenform, statt an den Text angebunden, veröffentlicht worden wären.

Was im besonderen die Wiedergabe mehrerer Kunstwerke auf einer Tafel betrifft, so ist diese wohl angängig, wenn künstlerisch zusammengehörige oder kunstwissenschaftlich zu vergleichende Stücke abgebildet werden sollen. In solcher Art findet sie sich wiederholt z. B. in den Denkmalen deutscher Bildhauerkunst von Dehio und v. Bezold. Im übrigen ist die Abbildung nur eines Stückes auf einer Tafel unbedingt vorzuziehen; nichts ist peinlicher als ein störender Nachbar. In Wittes Publikationen nun sind sehr häufig, besonders auffallend z. B. im ersten Band auf Tafel 22, ganz heterogene Stücke aus verschiedenen Jahrhunderten nebeneinander gestellt. Das rührt daher — und damit kommen wir auf einen Hauptmangel zum mindesten des Skulpturenkatalogs —, daß die Anordnung ausschließlich nach ikonographisch-gegenständlichen Gesichtspunkten geschah, während das kunstwissenschaftliche Bedürfnis eine Anordnung nach zeitlicher Gruppierung und örtlicher Untergruppierung erheischt hätte, so, wie sie in den meisten neueren Katalogen mustergültig durchgeführt ist. Unzweifelhaft überwog das ikonographische und liturgische Interesse des Herausgebers seine kunstwissenschaftliche Anteilnahme.

Was man von einem guten Kataloge verlangen darf, das ist, abgesehen von der Beschreibung und richtigen Zuteilung der einzelnen Werke, deren Einreihung in den allgemeinen Zusammenhang. Nur wer den Zusammenhang völlig übersieht, vermag auch zutreffende Einzelzuweisungen zu geben. Wie beide Zweige der katalogisierenden Fähigkeit, die analytische und die synthetische, sich wechselseitig beeinflussen und voneinander abhängen, zeigt auf das glücklichste der Berliner Glasgemäldekatalog von Hermann Schmitz, auf den der Referent in dieser Zeitschrift noch zurückkommen wird. Witte hat auf kunstwissenschaftliche Zusammenfassungen verzichtet. Statt ihrer gibt er Typographien, im Skulpturenkatalog einzelne Abhandlungen zur Ikonographie Christi und Mariä, in dem zweiten, wertvolleren, Bande eine vollkommene Typengeschichte des liturgischen Gerätes. Es soll gewißlich diese ikonographische Forschung nicht unterschätzt werden; nur darf man sich nicht verhehlen, daß sie lediglich eine Vorarbeit der eigentlichen kunstwissenschaftlichen Untersuchung bildet, die ihre Ergebnisse nicht aus der Erforschung einzelner losgelöster Typenreihen gewinnt, sondern im Gegenteil aus der Beobachtung sämtlicher Erscheinungen einer zeitlich und örtlich begrenzten Gruppe. Indes ist naturgemäß die Art der wissenschaftlichen Arbeit Wittes durch die Art der Sammlung selbst bedingt. Schnütgen war weniger Stück- als Reihensammler. Das heißt, es lag ihm nicht so viel an der Erwerbung weniger Kunstwerke von unzweifelhafter Güte, wie vielmehr an der Zusammenstellung von Entwicklungsreihen. Bei derartigen Sammlungsbestrebungen tritt das ikonographische Moment notwendig in den Vordergrund. Jede künstlerische Entwicklung ist an gleichartigen Gegenständen leichter klar zu machen als an verschiedenartigen. An einer Zusammenstellung von Kelchen aus den Jahren 1223, 1338, 1478, 1538 läßt sich die gotische Entwicklung müheloser überblicken als an einer Gruppe verschiedenartiger liturgischer Geräte aus den gleichen Jahren. Und ebenso lassen sich die Wandlungen des Kunstwollens an einer Reihe sitzender Madonnen schneller ablesen als an einer Anzahl verschieden bewegter und gekleideter Heiliger aus der nämlichen Zeitspanne. Für Lehrzwecke sind derartige Sammelreihen unter allen Umständen wertvoll, und aus diesem Gesichtspunkt betrachtet ist auch



ein geringwertiger Gegenstand als Zeugnis eines im übrigen nicht vertretenen Zeitabschnittes noch zu dulden und einer Lücke in der Reihe vorzuziehen. Allerdings ist die Menge des Minderwertigen, Zufälligen und Überflüssigen in der Sammlung wie im Katalog nicht klein; es hätte unbedenklich mehr ausgeschieden werden dürfen.

Von den Abhandlungen zum Katalog der Bildwerke behandelt die erste den Kruzifixus in der mittelalterlichen Plastik des Abendlandes. Sie weist nach, wie aus dem Kreuz als Siegeszeichen der vor dem Kreuze stehende gekrönte Christus regnans und aus diesem erst der bewegtere, am Kreuze hangende Christus patiens sich herausbildet. Die zweite Abhandlung behandelt den Madonnentypus in der norddeutschen Plastik des Mittelalters, der sich analog dem Christustypus entwickelt. Auf die Hohepriesterin folgt die strenge »Himmelskaiserinne«, dieser die liebreizende Himmelskönigin der Mystik, ihr die bürgerliche Muttergottes der Spätzeit. Kleinere Aufsätze über das Vesperbild, das kaum vor dem 15. Jahrhundert vorkommt, über Selbdrittgruppen, Johannesschüsseln und Palmesel schließen sich an.

Die Skulpturenbestände sind größtenteils niederrheinisch und westfälisch. Unter den Kruzifixen ragen die westfälischen (Tafel 9, 10, 17) hervor. Die sitzenden Madonnen (Tafel 23 ff.) sind Hauptstücke der kölnischen Holzbildnerei des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Unter den mittelrheinischen Arbeiten verdienen drei weibliche Heilige aus Filzen (Tafel 65) besondere Erwähnung. Die niederländischen und süddeutschen Schulen sind überwiegend mit Stücken des späteren 15. Jahrhunderts von nicht allzu großer Bedeutung vertreten. Doch finden sich in jeder Gruppe vereinzelt hervorragende Stücke, wie etwa die wohl südniederländische Kreuzigung, Tafel 16, 3.

Zwischen den Herkunftsangaben auf den Tafeln und im Texte herrschen nicht selten Unstimmigkeiten, zuweilen finden diese sich auch bezüglich der Numerierung, z. B. beim Texte zu Tafel 18. Auf einige zweifelhafte Datierungen wird unten hingewiesen werden. Der Hauptmangel bleibt, wie bereits hervorgehoben, die Anordnung der Abbildungen nach bloß ikonographischen Gesichtspunkten, ohne Rücksicht auf die wichtigeren zeitlichen und landschaftlichen Zusammenhänge.

Während so der Plastikkatalog ersichtlich unter Mängeln leidet, die teilweise durch das zu katalogisierende Material bedingt sind, ist umgekehrt dem Kataloge des liturgischen Gerätes die Abgerundetheit des bearbeiteten Sammlungsgebietes zustatten gekommen. Hier ist, der Vollkommenheit der Sammlung entsprechend, im Texte zwar auch keine Darstellung der gesamten stilistischen Entwicklung, dafür aber eine Geschichte der einzelnen Arten des liturgischen Gerätes gegeben, wie sie in gleicher Gründlichkeit, in bezug auf Quellenforschung wie Materialverarbeitung, bisher nicht zu finden war. In knappen Kapiteln werden der Reihe nach Tragaltar, Kelch mit Zubehören, Ziborium und Monstranz, Meßkannen, Altar- und Vortragekreuze, Leuchter, Rauchfaß und Schiffchen, Aquamanile und endlich die verschiedenen Arten von Behältern, vor allem die Reliquiare, behandelt. Was die Abbildungen dieses zweiten Bandes betrifft, so zeigen sie, neben hervorragenden Einzelstücken, deutlicher als jene des ersten Bandes das Streben nach Vereinigung von Entwicklungsreihen jeder Gerätart. Doch selbst hier hätte der Referent eine Anordnung des Stoffes nach stilgeschichtlichen Gesichtspunkten, wie sie z. B. Pazaurek in seinen »Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchen« gibt, vorgezogen.

Einige Ergänzungen und Berichtigungen mögen das Referat beschließen.

Zum ersten Bande:

Tafel 23,4. Der gleiche Madonnentyp, jünger, in der ehemaligen Sammlung Örtel, Kat. Tafel 3.

Tafel 25 bis 29 und Text Seite 37. Bei den sitzenden Madonnen mit bekleidetem



stehendem Kinde aus dem 14. und beginnenden 15. Jahrhundert dürfte es sich kaum, wie Witte annimmt und auch der Referent früher geglaubt hat, um einen vorzugsweise rheinischen Typus handeln. Bei der Besprechung einer gleichartigen oberschwäbischen Madonna im Katalog der Stuttgarter Altertümersammlung (Nr. 26) wird sich die Gelegenheit ergeben, auf verwandte Stücke im übrigen Deutschland hinzuweisen.

Tafel 76, 2, 3. Die Figuren vom Kölner Domhochaltar sind fälschlich um 1400 datiert. Der Altar wurde von Erzbischof Wilhelm v. Genep (1349—1361) gestiftet. Vgl. Lübbecke a. a. O., S. 68.

Tafel 76, 1. Die Figur vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. läßt sich genau datieren. Sie ist 1366—1368 entstanden. Vgl. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, 1910, S. 79.

Tafel 70, 1, 2. Die beiden in Sterzing erworbenen Figuren sind tirolisch, um 1430, haben demnach zu Multscher, der nach 1456 nach Sterzing kommt, keine Beziehung.

Tafel 70, 3. Der Bischof zeigt in der Gewandbehandlung eher den etwas trockenen, knappen Würzburger als den mittelrheinischen Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zur Vergleichung sei auf die Grabmäler der Bischöfe Johann v. Egloffstein, † 1411, und Johann v. Brunn, † 1440, hingewiesen (Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911, Tafel 43 und 53).

Tafel 27, 1. Die stehende Madonna, von Witte in das 14. Jahrhundert versetzt, möchte um der realistischen Kopfbildung und der Art der Knitterung des Gewandsaumes willen wohl eher aus den letzten Jahren des Wellenfaltenstiles, um 1440, stammen.

Tafel 36, 2. Eine in der Anordnung verwandte Heiligengruppe, aus Cannstatt, in der Stuttgarter Altertümersammlung (Nr. 209). Wittes Datierung, um 1420, ist zu früh. Das kölnische Stück gehört, gleich dem stuttgartischen, in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Tafel 30, 3. Die bayrische Madonna gehört noch dem 15. Jahrhundert an.

Tafel 20. Der Schmerzensmann aus der Aachener Gegend dürfte eher am Ende des 15. als am Ende des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Tafel 32, 3. Die Gewandbehandlung der in Würzburg erworbenen Madonna weist mehr auf den mittelrheinischen Stil der Schule Backoffens als auf Würzburg hin.

Tafel 22, 1. Die in Frankfurt erworbene Geißelung gehört in den Kreis von oberschwäbischen, sehr realistischen Flachschnitzereien um 1530, die sich in Mettenberg und Rissegg finden (vgl. Baum-Pfeiffer, Kunstdenkmäler des OA. Biberach, 1909, S. 147 ff., 213) und die Probst dem Ravensburger Andreas Heidler zuweisen möchte. Das Relief der Enthauptung des Johannes, Tafel 69, 6, gehört, unbeschadet gewisser Ähnlichkeiten, nicht in diesen Zusammenhang.

Tafel, 57,7. Die Anbetung der Könige ist wohl oberschwäbisch, von Ulm beeinflußt.

Tafel 75, 3. Ein ähnlich bewegter nackter Sebastian, unzweifelhaft um 1500, in der Sammlung Schnell in Ravensburg.

Zum zweiten Bande:

Tafel 86, 3. Ein ähnlicher Kronleuchter, größer und etwas jünger, in Ave Maria bei Deggingen (Abb. in Baum, Kunstdenkmäler im OA. Geislingen, 1914, S. 79).

Möge der letzte Teil des stattlichen Werkes, der die Schöpfungen der Webekunst behandeln soll, sich den beiden bisher erschienenen Bänden bald würdig anschließen.

Baum.



Heinrich Hammer. Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 159. Straßburg 1912. 416 S. mit 44 Tafeln und 6 Doppeltafeln. M. 30,—.

Der Verf., der sich bereits durch eine Biographie des Tiroler Spätrokokomalers Joseph Schöpf (Innsbruck 1908) als guten Kenner der Deckenmalerei Tirols im 18. Jahrhundert erwiesen hat, bringt mit diesem Werke über die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol einen neuen, sehr verdienstlichen Beitrag zur Geschichte des deutschen Barocks. Wer die großen Schwierigkeiten kennt, die mit derartigen Arbeiten aus der Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts bei dem Mangel an einigermaßen genügenden Vorarbeiten historischer Art und namentlich auch an brauchbaren Abbildungen verbunden sind, wer weiß, welcher Wust von unrichtigen und halbrichtigen Nachrichten aus den alten Nachschlagewerken in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur weitergeschleppt wird, der muß dem Verf. für diese exakte und mit vollem Überblick über die ganze Materie geschaffene Arbeit seine Anerkennung zollen. Der breite Stoff ist auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet; eine stattliche Anzahl von guten Abbildungen, die in der Mehrzahl bisher unpubliziert waren, ergänzt den Text. Wie sehr für die Kunstgeschichte derartige Monographien notwendig sind, zeigt auch diese Arbeit mit ihrer Menge von wertvollen, über die Interessen der Lokalhistorie an Bedeutung weit hinausgehenden Resultaten. Allerdings dürfte die Bearbeitung eines anderen Landes kaum so ergiebig sein als die Tirols, das als Grenzgebiet deutscher und italienischer Art so viele Berührungspunkte mit der Kunst der benachbarten Länder bietet und das außerdem über eine ununterbrochene Entwicklungsreihe seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verfügt, während in den benachbarten deutschen Gebieten die eigentliche Deckenmalerei erst mit dem 18. Jahrhundert beginnt.

Die Einteilung des großen Stoffes geschieht nach zwei Gesichtspunkten, sie ist chronologisch und lokal. Der erste folgt von selbst aus der Themastellung, der zweite, die Einteilung in Nord-, Mittel- und Südtirol, ist zwar der Übersichtlichkeit wegen angebracht, ist aber für die ersten Zeiten nicht so sehr durch die Entwicklung gegeben. Das nördliche und mittlere Tirol bilden mehr eine Einheit, ebenso wie das südliche Tirol von Anfang an eigens steht. Es hängt eben zu sehr mit den benachbarten italienischen Gebieten zusammen, während anderseits Nordtirol und Mitteltirol in der Kunstentwicklung von Deutschland nicht getrennt werden können, obwohl auch hier primäre Einflüsse immer wieder auf Italien zurückgehen. Die Entwicklung der Deckenmalerei, die seit dem Beginn der Spätrenaissance geschildert wird, ist keine organische, namentlich nicht in den Anfängen, sie vollzieht sich etappenweise. Schon dadurch ergab sich, daß die Schilderung der Anfänge, die nach meiner Ansicht zu breit geraten ist, mehr einer Aufzählung gleicht; es fehlen eben in diesen Zeiten die überragenden Meister, die durchgehenden Linien. Mehr bodenständig wird die Deckenmalerei in Nordtirol im späten 17. Jahrhundert durch die Künstlerfamilie der Schor und Waldmann, besonders durch Egid Schor und Kaspar Waldmann, die künstlerisch ganz von Pietro da Cortona abhängig sind. Tirol erlebt schon in diesen Zeiten eine eigenartige Blüte der Freskomalerei, für die es in Deutschland vollständig an einem Analogon zu fehlen scheint.

Neue Probleme bringt für die Deckenmalerei A. Pozzo, durch den die architektonisch-perspektivische Durchbildung und damit das Prinzip des Illusionismus auf die Spitze getrieben wird. Seine Ideen gewinnen auch Einfluß auf die Deckenmalerei in Tirol, direkt durch seine Schüler und Nachfolger in Südtirol, unter denen G. A. Baroni wirklich bedeutend genannt werden muß. In Nordtirol sind es zwei bayerische Maler, Kosmas Damian Asam und sein Schüler Matthäus Günther, die Pozzos Ideen verbreiten. Von Asam ist in Tirol nur die St. Jakobskirche in Innsbruck mit Fresken geschmückt worden; von dem äußerst



fruchtbaren M. Günther ist eine Reihe von Werken aus verschiedenen Perioden seines Schaffens vorhanden. Weniger weitgehend ist der Einfluß der Augsburger J. G. Bergmüller und Wolker, die sich nur vorübergehend in Tirol aufhielten. Die früher vertretene Ansicht (in der Biographie von I. Schöpf), daß diese Meister völlig von den Venezianern abhängig seien, die ich auch in meiner Monographie über den bayerischen Freskenmaler Christian Wink (München 1912) zurückgewiesen habe, hat der Verf. jetzt fallen lassen, bei Asam und Bergmüller wenigstens. Ich kann mich auch jetzt noch nicht zu der Überzeugung bekennen, daß Tiepolas Einfluß bei Günther so maßgebend gewesen wäre, wie hier neuerdings angenommen wird. Der angebliche Besuch Günthers in Venedig ist durchaus unwahrscheinlich. Es folgen sich die Werke Günthers der Frühzeit (Druisheim 1732, Welden 1732, St. Elisabeth bei Sterzing 1733, Garmisch 1733, Aichkirch 1734, Neustift bei Brixen 1736) in zu rascher Folge, als daß in der Zwischenzeit ein Studienaufenthalt in Venedig angenommen werden könnte, und außerdem sind die hier als speziell venezianisch angenommenen Kennzeichen im farbigen Charakter der Bilder auch schon vor dem Jahre 1735, dem mutmaßlichen Studienjahre in Venedig, vorhanden. Es fragt sich übrigens, ob nicht in dieses Jahr die Fresken der Pfarrkirche in Rattenberg gesetzt werden müssen; der stilistische Charakter, soweit er nach der Abbildung beurteilt werden kann, spricht dafür. Im allgemeinen ist die Entwicklung der Deckenmalerei in dieser Zeit eine viel mehr selbständige und organische, und einzelne Meister sind zu bedeutend, als daß die schematisierenden Begriffe pozzesk, tiepolesk ihren Wert decken würden. Ein Einfluß Venedigs ist sicher vorhanden; er geht von Amigoni, Piazetta und erst später von Tiepolo aus, ist aber nicht so weitgehend, wie hier angenommen wird.

In Tirol selbst sind an besseren Meistern der Rokokozeit nur die Zeiller und Zoller zu nennen, und auch von diesen hat Joh. Jakob Zeiller seine Hauptwerke außerhalb Tirols geschaffen (Ettal, Ottobeuren). Ganz zur bayerischen Malerei müssen die gebürtigen Tiroler Magges, Baumgartner und Holzer gerechnet werden. Die Masse der übrigen, wenig bedeutenden Rokokomaler Tirols interessiert nur im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange, während in Bayern eine stattliche Anzahl von guten Meistern heraustritt. Erst mit dem beginnenden Klassizismus treten wieder zwei Künstler hervor, die wirkliche Bedeutung haben, Knoller und Schöpf. Beide stehen unter dem Einflusse von Mengs, beide bewahren aber eine große Selbständigkeit, und ebenso langsam, wie in Deutschland vollzieht sich die Auflösung der perspektivischen Wirkung, die Zerstörung des Illusionismus im Deckenfresko.

Es ist eine interessante Entwicklungsreihe, die uns der Verfasser in anregender Weise vorführt. Die Entwicklung ist richtig beschrieben, die allgemeinen Charakteristiken sind treffend, sie haben sogar Gemeingültigkeit für die Kunst der Zeit in andern Ländern — soweit sich das Material bisher überblicken läßt. Von einer gewissen Einseitigkeit darf man allerdings den Verfasssr nicht freisprechen, insofern er zu sehr das Problem des Illusionismus, die Entwicklung der perspektivischen Malerei, berücksichtigt und auf die übrigen Formen- und Farbenprobleme wenig eingeht. Störend ist die manchmal unbeholfene Beschreibung der Architektur. Kleinere Versehen konnten nur in den die deutschen Künstler betreffenden Partien konstatiert werden.

Das Buch ist die erste, zusammenfassende Arbeit über die Deckengemälde des Barock in einem beschränkten Gebiete. Es wäre nur zu wünschen, daß auch bald derartige Arbeiten über deutsche Länder nachfolgen würden, da es sich um Werke handelt, die einen Ruhmestitel der deutschen Kunst dieser Zeit bedeuten! Sie sind nur zu wenig bekannt. Die Arbeiten sind wirklich vordringend. Von den einigen Hunderten von Deckengemälden,



die ich aus Süd- und Westdeutschland kenne, ist kaum mehr der zehnte Teil intakt, und die Zerstörung der übrigen schreitet mit furchtbarer Raschheit vorwärts, namentlich durch unglückliche Restaurationen, für die eben meist die geeigneten Kräfte fehlen. Und wie viele Bilder werden durch moderne Einrichtungen (elektrische Beleuchtung) in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Nur da, wo eine verständige Denkmalspflege mit aller Energie eingreift, verhält es sich besser. Schon aus diesen Gründen wäre eine systematische Sammlung der besseren Werke dieser Zeit eine vordringende Aufgabe der deutschen Kunstgeschichte.

Adolf Feulner.

Dr. Hugo Kehrer. Die Kunst des Greco. München, Hugo Schmidt, 1914. 97 S. u. 75 Taf. Lex.-8°. M. 6, geb. M. 8.

Es wäre vielleicht erwünschter gewesen, wenn Kehrer an Stelle dieser zweifellos geistreichen und originellen Ausführungen über das Problem Greco, die so, wie sie vorliegen, aus dem Fragmentarischen nicht herauskommen und daher auch nicht ganz zureichend ihren Zweck, das Verständnis Grecos zu fördern, erfüllen können, ein dieser Aufgabe ebenso gerecht werdendes, historisch und stilkritisch erschöpfendes und gründliches Werk geliefert hätte. Dies hätte geraume Zeit beansprucht, die Kehrer wahrscheinlich nicht zur Verfügung stand. Wenn er, da er doch zur dreihundertsten Jährung des Todestages Grecos etwas geben wollte, nun diesen Essay veröffentlichte, der in der ästhetischen Einfühlung in Grecos Schaffen durchaus Ungewöhnliches bietet, dann ist ihm auch dafür Anerkennung zu zollen. Als wirklich glänzend und suggestiv geschriebene Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit Grecos, seines Ringens mit den Mitteln malerischer Gestaltung um die Gewinnung neuer Ausdrucksmöglichkeiten seelischer Zustände, kann das Buch, wenn man sich nicht gerade auf den Standpunkt nüchternster Wissenschaftlichkeit versteift, ganz wohl in die Reihe der besten und fesselndsten Schriften über spanische Kunst gestellt werden.

Grecos italienische Frühzeit (die auch Valerian v. Loga im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen behandelt hat) wird in dem einleitenden Kapitel »Lebensgeschichte« kurz abgemacht. Was Kehrer an Greco interessiert, ist ja auch nicht die Tatsache, daß er von Tizian, Tintoretto usw. herkommt, sondern das Problem, wie er trotz dieser Beeinflussung zu dem Greco hat werden können, der uns hauptsächlich fesselt. Und im Gegensatze zu den Ansichten, die all das Originelle an Grecos Kunst gern einer Sehstörung zuschreiben möchten (behauptet doch der Madrider Augenarzt Germán Beritens in zwei »Por qué el Greco pintó como pintó« betitelten Artikeln, welche im Novemberheft 1912 und im Märzheft 1913 der Zeitschrift »Por Esos Mundos« erschienen sind, unter Hinweis auf den Gesichtseindruck bei künstlich hervorgerufenem Astigmatismus und geringer Distanz vom Sehobjekt und unter Veranschaulichung derselben durch Photographie Rubensscher und Velázquezscher Werke, die, mit Fokusdiversität aufgenommen, wirklich frappante Ähnlichkeit mit Grecos Bildern erhalten, den Astigmatismus des Künstlers und damit die einzige sinnvolle Erklärungsmöglichkeit seines spanischen Stils einwandfrei nachgewiesen zu haben), Kehrer tritt also im Gegensatz zu diesen Ansichten dafür ein, daß es nur seelische Momente waren, die Greco zu seinen extravagant die Vertikale betonenden Proportionen führten. So unterscheidet er auch von den »Hauptwerken der toledanischen Frühzeit«, d. h. dem Espolio in seinen verschiedenen Exemplaren, dem San Mauricio und dem Entierro del Conde de Orgaz, die Werke des »neuen Stils«, in denen aber das Wachsen der Proportionen und das »Schaffen mit unwirklichem Licht und mit einem grandiosen Kolorit« das Ringen Grecos um eine adäquate Darstellung seiner Seelenzustände zum Ausdruck bringen. »Die Proportionen wachsen



heißt nichts anderes, als der seelische Ausdruck bekommt eine ungeahnte Tiefe.« »Alles ist ihm Geist, alles ist ihm Seele.« »Diener dieses Wollens sind ihm Licht und Farbe.«

Dieser Landanschauung folgend und mit nicht geringem psychologisch einfühlendem Verständnis analysiert Kehrer in drei Kapiteln Grecos Mystik, Licht und Farbe und seine letzten Werke. »Greco als Porträtist«, das diesen vorangeschickte Kapitel, kann freilich von der »schrankenlosen Vergeistigung der Materie«, an der es ihm sonst gelegen ist, kaum etwas nachweisen. Als Porträtist »bändigt er sein Temperament und wird zum nüchternen Beobachter«. Ja, es scheint, als ob Greco in manchen seiner Hidalgoporträts gerade das Gegenteil seiner sonstigen künstlerischen Absichten ausgedrückt habe, da sie eine eminent karikierende Tendenz verraten.

Im Abschnitt »Grecos Mystik« kann ich mit dem zwischen Greco und Zurbarán aufgestellten Gegensatz nicht einverstanden sein. Zugegeben, daß bei Zurbaráns h. Franz im Museum zu Lyon eine Spur von Zerknirschtheit zu finden ist, so kann aber die um dieses einen Exemplars willen gemachte Behauptung, Zurbarán male die Gemütsverzweiflung, doch in keiner Weise als wissenschaftlich gerechtfertigt erscheinen. Der San Francisco im Sevillaer Museo Provincial und der in »La Porciúncula« im Cádizer Museum, vor denen ich oft nachempfindend gestanden habe, erlauben unmöglich, von einem Gefühl der Gemütsverzweiflung zu sprechen. Der Unterschied zwischen Greco und Zurbarán, was den in Frage stehenden Punkt betrifft, ist meines Erachtens der, daß Greco die völlige Versunkenheit, die durch kein Bewußtsein ihrer Individualität mehr getrübte Hingabe an das Mystische und Visionäre auszudrücken vermag, während Zurbaráns Mönche und Heilige bei aller Inbrunst der Kontemplation doch das Gefühl ihrer Bodenschwere nicht verlieren können und so freilich einen Zug des Schmerzes erhalten. Mit Gemütsverzweiflung, wie sie Kehrer begreift, hat aber dieses Schmerzgefühl nicht viel gemein.

Das Kapitel »Licht und Farbe«, in dem auch einiges über Grecos Technik gesagt wird, dünkt mich hohe Anerkennung zu verdienen. Kehrers Gedankengang ist in Kürze dieser. Für Tizian ist das Licht ein formbildender, modellierender Faktor und dient dazu, die Gegenstände des Ganzen je nach ihrer Bedeutung mehr oder minder stark hervorzuheben. Tintoretto sieht von diesem Prinzip der Lichtwirkung schon ab und beginnt, das Licht »bewegt und zuckend«, »das Auge in den Raum hinein- und darin herumführend«, kurz als raumbildendes Element zu verwenden. Im Gegensatze zu beiden, Tizian und Tintoretto, ist nun für Greco das Licht höchstens »ein Mittel, die Fläche zu beleben«. »Mit der Wirklichkeit hat es nichts mehr zu tun, sondern es verinnerlicht eine idealistische Grundtendenz, es übernimmt die führende Rolle im formalen Sinne, indem es ornamental, rythmisierend wirkt.« Es ist »bei Greco kein natürliches Element«, hat vielmehr »seinen Ursprung im Gefühl«. So muß das Licht logischerweise auch die Tendenz haben, alle körperlichen Reste aufzulösen, um nur zur »durchgängigen Beseelung der stummen und darstellenden Form« zu dienen.

Und in der Tat drängt die Entwicklung von Grecos Kunst auch immer mehr zu diesem Ziel hin. Die letzten Werke, die Eröffnung des fünften Siegels, Laokoon und Toledo im Gewitter, haben in der Vergeistigung den Kulminationspunkt erreicht.

Nach allem muß eine Einordnung Grecos in die Geschichte der künstlerischen Stile ihn, wie Kehrer abschließend ausführt, dem Barock zurechnen, freilich mit dem Unterschiede, daß er vermöge seines »Subjektivismus«, der ihn nicht mit Massen arbeiten, sondern »in der Vergeistigung des Stofflichen sein letztes Ziel finden läßt«, einen Spezialfall des Barock darstellt.

Dr. *Ferdinand Ackenheil.*

Josef Garber. Die karolingische St. Benediktkirche in Mals. Mit 23 Tafeln und 2 Textillustrationen. Innsbruck 1915. Im Selbstverlag des Museum Ferdinandeum; wenn vom Museum direkt bezogen, Preis 7 Kronen.

Immer mehr erweist sich die Paßlinie Reschenscheidegk-Wormser Joch für das frühe Mittelalter als der entscheidende Austauschweg zwischen dem Nord- und Südfuß der Alpen, und es scheint, daß der Brenner erst später an seine Stelle tritt, ohne daß der Grund für die Ablösung des Weges nach Mailand durch den Weg nach Verona-Venedig deutlich wäre. Auf die Entdeckung der karolingischen Klosterkirche von Münster im Münstertal mit ihren Wandgemälden und ihrem plastischen Schmuck karolingischer und heinricischer Stilherkunft, über den ich seinerzeit an dieser Stelle referieren konnte, folgt jetzt die Entdeckung von Fresken und Stukkaturen ähnlichen karolingischen Stils in St. Benedikt in Mals, das an einem wichtigen Kreuzungspunkte derselben Heerstraße liegt. Die Auffindung geschah in zwei Etappen: die der Gemälde der Nordwand und zweier im unteren Teil der Altarwand erfolgte im Jahre 1913, die vollständige Aufdeckung der letzteren neuerdings, wobei das Material, mit dem sie vermauert gewesen waren, zugleich eine Reihe von karolingischen Architekturfragmenten ergab. Leider war der Satz von Garbers erstem Bericht schon vollendet, als die neueren Entdeckungen erfolgten, und so folgen im Buch zwei ungleiche Teile aufeinander, die sich teilweise korrigieren. Sie geben eine bloße Beschreibung, ohne sich weit auf kunstgeschichtliche Erörterungen einzulassen; die Architektur der Kirche, von der wenigstens ein Grundriß erwünscht gewesen wäre, ist wenig ausführlich behandelt. Es ist somit leider unmöglich, festzustellen, inwieweit die Kirche als Ganzes mit der karolingischen Graubündener Gruppe, die ja architektonisch ungemein charakteristisch ist, zusammengeht.

Die Altarwand ist allerdings, wie dort überall, von drei Nischen durchbrochen. Aber die beigegebene Rekonstruktion zeigt sie hufeisenförmig geschlossen und von einer etwas barocken Stuckdekoration umrahmt. Jede der Nischen wird von 2 Säulen flankiert, deren Schaft mit »langobardischem« Flechtwerk überkleidet und deren Kapitell in drei übereinanderliegende Formen zerlegt ist. Es folgen von unten nach oben eine Art laufender Hund, durcheinandergeschlungene Bögen und schließlich — in offenbarer Umgestaltung eines korinthischen Kapitells — ein menschlicher Oberkörper zwischen Ranken. Diesen ganzen Aufbau schließt ein lagerndes Tier gegen den Bogen ab, eine Form, die in hochromanischer Zeit, z. B. an der goldenen Pforte in Freiberg, vorkommt, hier aber zum erstenmal begegnet. Der ganze, künstlerisch sehr unorganische Aufbau ist durch eine in situ gefundene Säule gesichert, gleiche Fragmente von andern sind zutage gekommen, ob aber eine genaue Aneinanderpassung stattgefunden hat, sagt das Buch nicht. Auch von den Bogenumrahmungen ist genug gefunden, um ihr Ornament sicherzustellen. Ob dagegen die beiden Plattenfragmente sogenannten langobardischen Stiles die Vorderseiten der Nebenaltäre bildeten, wie Garber annimmt, oder Chorschranken waren, muß dahingestellt bleiben. Die Wandgemälde verteilen sich so, daß im oberen Teil der Mittelapsis Christus zwischen zwei Engeln, in der nördlichen Nische der h. Gregor, in der südlichen der h. Stephanus, beide durch Namensinschrift gesichert, stehend dargestellt sind. Zwischen den Apsiden ist in halber Höhe nördlich ein weltlicher Fürst, südlich ein Geistlicher dargestellt, der das Kirchenmodell hält, beide mit viereckigem Nimbus, also offenbar die Stifter. Von den Gemälden der Nordwand sind nur die fünf Bilder der obersten Reihe deutlich zu erkennen, ein sechstes ist so weit erhalten, daß die Existenz einer Freskenreihe unterhalb dieser ersten sichergestellt ist. Garber möchte in der oberen Reihe Darstellungen aus der Geschichte des Paulus sehen. Indessen scheint das wenig gesichert. Das östliche Bild der Reihe stellt zweimal den h. Gregor dar, rechts



von Tauben umgeben, links einem Kleriker diktierend, eine Benennung, auf die Garber augenscheinlich erst nach der Entdeckung des Gregoriusfreskos in der Apsis gekommen ist, obgleich das Taubenattribut keinen Zweifel läßt. Das Bild daneben ist fraglos die Bekehrung Pauli, das nächste ist ganz zerstört. Das folgende, die Steinigung des Stephanus, hat wieder einen Heiligen der Apsis zum Gegenstand, und seine Berechtigung an dieser Stelle dadurch zu motivieren, daß Saulus bei dessen Tode anwesend war, zeigt, wie gezwungen sich hier der Paulus-Zyklus ergibt. Ebenso läßt das letzte Bild eher in den beiden Gegeißelten die Märtyrer sehen, als den die Christen verfolgenden Saulus in dem Manne, der ihr Martyrium befiehlt. Es scheint also eher eine Reihe von Heiligengeschichten dargestellt zu sein, als eine fortlaufende Erzählung. Wichtig ist die Vorliebe für Gregor den Großen. Sie läßt die Möglichkeit zu, daß die Kirche von Anfang an dem h. Benedikt geweiht war, dessen Namen sie heute noch trägt.

Wenn auch der Nachweis, daß die Kirche von vornherein als Filialkirche des Klosters St. Johann in Münster erbaut wurde, nicht als schlüssig angesehen werden kann, so ist der kunstgeschichtliche Zusammenhang beider außer jeder Frage. Die Wandgemälde haben in der Tat denselben Stil, einen Impressionismus auf antiker Basis, aber offenbar schon zum linear mittelalterlichen Stil tendierend. Wichtig ist, daß Stukkaturen, deren Technik sehr klar dargestellt wird, an beiden Orten gleichfalls vorkommen, wenn auch Identisches sich nicht gefunden hat, weil die Schule in Münster ihre Hauptwerke erst bei der späteren heinricischen Renovierung geschaffen hat. Doch ist der Stil der Köpfe an den Kapitellen offenbar identisch mit den in Disentis gefundenen Kopffragmenten, das architektonisch zur Münsterer Gruppe gehört.

Garber versucht auch Beziehungen zum Stil der Adagruppe und andern karolingischen Kunstformen herzustellen, aber die Ähnlichkeiten, die er berührt, sind wenig intensiv, und die Analogien so sporadisch, daß man nur von Zeitstil sprechen kann. Will man die Gruppe einordnen, so sind die nächsten Analogien für die Stuckarbeiten in Technik und Stil die Stuckplastiken in Sta. Maria in valle in Cividale. Die Ähnlichkeit der Köpfe ist erstaunlich, und auch Einzelornamente lassen sich auf Formen zurückführen, die dort vorkommen, aber stark reduziert werden. Bekanntlich hat Strzygowski den Ursprung dieser Motive im hellenistischen Orient nachgewiesen, und man wird die Vorbilder für die Fresken gleichfalls dort zu suchen haben, wie allein schon das Gemälde der Mittelnische belegt. Das ist der Grund dafür, daß alle Versuche, den Stil dieser Freskengruppe mit abendländischen Buchmalereien in Zusammenhang zu bringen, fehlgeschlagen sind, weil nur Nebensächliches übereinstimmte. Auch diese neue Gruppe erweist wieder den geringen Zusammenhang der karolingischen Schulen untereinander, wohl deshalb, weil jede von ihnen ohne Ahnen auf europäischem Boden aus einer andern östlichen Wurzel entspringt.

Ernst Cohn-Wiener.

Dr. W. Junius. Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. (Ein Beitrag zur Kenntnis der mittelalterlichen Bildnerei im Königreich Sachsen.) Mit 30 Abb. Dresden: Verlag des Deutschen Denkmals-Archivs 1914.

Dieser Beitrag behandelt ein mit voller Absicht lückenhaft gelassenes Material, und diesem Umstande verdankt er neben andern seinen beiläufigen Charakter. Der Autor hat Wert gelegt auf »Heraushebung einzelner besonders charakteristischer« und ihm »besonderer Beachtung wert erscheinender Werke«. Der innere Grund, der eine systematisch-topographische Behandlung des Themas dem Autor unrätlich erscheinen ließ, wird dem geduldigen Leser erst nach wiederholtem Lesen des gewundenen Vorwortes klar: es ist die Erkenntnis, daß



»der Wunsch, mit philologischer Akribie Meister herauszukonstruieren«, vom Zufall und von archivalischen Funden abhängig ist. Jedenfalls hat sie dem Verf. viel mühselige Arbeit erspart, allerdings nur, um sie ihm oder einem andern Bearbeiter zu überlassen, der das Thema von einem höheren Standpunkt aus betrachtet.

Ein lokal gefaßtes Sachthema, wie der sächsische Schnitzaltar, verlangt eine straffe und genaue topographische Bearbeitung, soll nicht ein ungefähres und zufälliges Ergebnis die Folge sein, womit weder der lokalen noch der kunstgeschichtlichen Forschung gedient ist. Nicht nur das heutige Königreich Sachsen, sondern das Sachsen des 15. bis 16. Jahrhunderts, die albertinischen und ernestinischen Lande sind das Gebiet, das nach seinen erhaltenen Altären zu durchforschen wäre, soll über den besonderen Charakter des sächsischen Schnitzaltars nach Inhalt und Form, über die verschiedenen Lokalschulen etwas Positives in Erfahrung gebracht und soll die sächsische Plastik der deutschen Kunstgeschichte an der richtigen Stelle eingefügt werden. — Mit philologischer Akribie Meister herauszukonstruieren, ist nicht das Ziel der Kunstgeschichte und sicher nicht einer solchen Quellensammlung. Es kommt in der Bearbeitung darauf an, den gesamten Stoff in sich zu gruppieren und die Zusammenhänge mit dem Ganzen aufzuspüren. Das eigentliche Material, die Altäre, müssen als Quellensammlung nach Thema, Erhaltungszustand, Entstehungszeit, Stil in einem Verzeichnis knapp beschrieben und zusammengestellt — für den eigentlichen Leser des Buches unschädlich, aber seiner Prüfung zugänglich gemacht werden. Nur auf diese Weise kann der Wert einer solchen mühevollen Arbeit auf die Dauer gesichert und erhalten bleiben, auch wenn die stilistische Bearbeitnug des Themas überholt ist.

In der vorliegenden Arbeit kann man höchstens Vorstudien sehen über einzelne sächsische Bildschnitzer, von denen nur die uns durch Flechsig schon bekannten unser Interesse haben. Leider sind die beigegebenen Abbildungen mit Ausnahme der Photographien kein Material, mit dem sich die stilistischen Auseinandersetzungen verfolgen lassen. Die Beschreibungen und stilistischen Charakterisierungen sind nicht eindringend und zum Teil unverstanden (so, wenn die Kunst des Meisters HW. als »Sondergotik« im Rahmen der spätgotischen Kunst« charakterisiert wird!); der Unterschied zwischen individuellen Künstlergewohnheiten und überlieferter Gewohnheit in Anordnung und Haltung von Figur und Gewand ist nicht erfaßt. Das Lob des unbekannten Freibergers Ulrich Durrendorth, dem der Peniger Verkündigungsaltar zugeteilt wird, auf Kosten des Veit Stoß wird wohl kein Kundiger ernst nehmen. Nirgends ist auch nur ein Ansatz gemacht, das geistige Band zu suchen, das die Kunst der drei bedeutenden sächsischen Bildschnitzer der Spätgotik zusammenschließt — es ist, als ob dem Verf. die Kunst Tilman Riemenschneiders vollkommen aus dem Gedächtnis geschwunden sei. Und doch liegt gerade hier das Kerninteresse, um dessenwillen der Liebhaber spätgotischer Plastik nach einer Untersuchung über den sächsischen Schnitzaltar greifen wird. Wo liegen die Wurzeln der Kunst des Peter Brauer, des Pankraz Grueber und jenes kraftvollen Meisters der Ebersdorfer Pulthalter? Man denkt an die Fäden, die gerade in der Plastik zwischen den bedeutendsten Kunstorten Oberdeutschlands und dem sächsischen Hochlande offen zutage liegen, man denkt an die Hallenser Domfiguren und ihren Zusammenhang mit der Mainzer Plastik, die auch wieder von Würzburg ausgeht. Hier liegt das Problem für den Forscher über die sächsische Plastik, und eine Frage, deren Lösung aus der verstimmenden und bedrückenden Enge mittelmäßiger Durchschnittsarbeiten aus sächsischen Altarwerkstätten in das Gebiet der freien Kunst führt.

Schütte.



REGISTER.

AUFGESTELLT VON KURT BIEBRACH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

Adler 77.
Adolff, Hans 56.
Agricola 84.
Albani 182.
Alberti 18.
Albrecht, Kartenmaler in Feucht 56 f.
Alfani, Domenico 31.
— Orazio 31.
Amigoni 263.
Andreas (Endres), Maler in Wöhrd bei Nürnberg 57.
Arndes, Steffan, lübische Bibel von 1494 208 f.
Asam, Kosmas Damian, Fresken, Innsbruck, St. Jakobskirche 262 f.
Auvera 79.
Aysteter (Eysteter), Georg 57 f.
— Hans 58.

Backhuysen 68.
Barbari, Jacopo de 132 f.
— — — »Sieg und Ruhm«, Stich 133.*
Barbaro, Daniel 91.
Baroni, G. A. 262.
Bastone, Giambattista 37.
Baumgartner 69, 263.
Beham, Hans 58 ff.
Bencini 68.
Bening, A. 92.
Berchinger, Jakob 60.
Berg, Klaus 194, 204.
Bergmüller, J. G. 263.
Bernhart, Briefmaler in Nürnberg 60.
— Hans 60 f.
— Maurer zu Flachslanden 61.
Biller 78.
Böcklin 89, 188.
Boltraffio 153 ff., 219 ff.
— Pastellbildnisstudien, Mailand, Ambrosiana 162 f.
— Zeichnung der Isabella d'Este, Paris, Louvre 162 f., 220.
Boltraffio, Madonnenkopfstudie, Windsor 154, 162 ff., 219.
— Madonna, Bergamo, Akademie 162.
— hl. Barbara, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 157 f., 162 ff.
— männl. Bildnis, London, Sammlung Mond 163.
— Bildnis des Casio, Mailand, Brera 163, 220.
— Madonna, Mailand, Casa Crespi 161 f., 220.
— Madonna, Mailand, Poldi-Pezzoli-Museum 162.
— Madonna Casio, Paris, Louvre 157 f., 162 f.
— Madonna, Fresko, Rom, S. Onofrio 157.
— Brustbild Christi, Bergamo, Akademie 162.
— Jüngling mit Pfeil, Broomhall, Elgin 163.
— weibl. Bildnis, Mailand, Kastellgalerie 163.
— Morobildnis, Mailand, Pal. Trivulzi 162, 221.
— sog. Belle Ferronière, Paris, Louvre 228 f.
—? Frauenkopf, Zeichnung, Stockholm, National-Mus. 153 f., 219.
—? Madonna Löser-Salting, London, Nat.-Gal. 163.
—? Madonna, Pest, Galerie 158 f., 161 ff.
—? weibl. Bildnis, Warschau, Sammlung Potocki 157.
Borgognone 162.
Bornemann, Hinrich 204.
Botticelli 179 f.
— sog. amico 179.
Brand 85.
Brauer, Peter 268.
Braun, Hans 61.
Brekelenkam, Q., Schneiderwerkstatt, Bonn, Provinzial-Museum 67.
Brekelenkam, Q., Schneiderwerkstatt, Philadelphia, Sammlung Johnson 67.
Brinckmann, Ph. H., Landschaft, Karlsruhe, Kunsthalle 72.
Broeck, Crispin van den, hl. Familie, Madrid, Prado 66.
— — — — Madonna, Dortmund, Sammlung Cremer 66.
— — — — Madonna, Zwolle, Pastorat der Liebfrauenkirche 66.
Brouwer, Adriaen 64.
Brunelleschi, Filippo 91.
Bruyn, Barthel, Bildnis Rogiers van der Weyden, Hermannstadt, Gemäldesammlung 21, 25 f.
Bury 80, 88.
Buschneer, Johann dem, Schütting, Bremen 210.
Byss 69.

Cabott, J. H. 74.
Camerino, Boccati da, Thronende Madonna, Ajaccio, Museum 37.
Caporali, Giovanni Battista 31.
Carracci 184.
— Annibale, Samariterin, Wien, Hofmuseum 186.
— — ? Hirt und Hirtin, Braunschweig, Museum 185.
Carstens 80, 191 f.
— Parze Atropos, Weimar, Museum 81.
Chartoularis 117.
Chenaros 117.
Chodowiecki 76, 88.
— Köpfe, Rötelzeichnung, Danzig, Stadtmuseum 73.
Christian, Maler zu Neuhof 61 f.
Christus, Petrus, Madonna, Frankfurt, Städelsches Inst. 91.
Ciambella, Giovanni Francescogen. Fantasia 35.
Ciburri, Polidoro di Stefano 38, 40.
Cleef, J. van 65.

Clement, Maler zu Falkendorf 62.
— — — Landshut 62.
Cleve, Joos van, Dreikönigsaltar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 154.
Cock, Bildnis Rogiers van der Weyden, Stich 20.
Coene, Jacques 94.
Colin 79.
Constable 88.
Conti, Madonna, Bergamo, Akademie 164.
— Frauenbildnis, Pavia, Pal. Malaspina 164.
— Kardinal, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 221.
— Knabenbildnis, Glasgow, Beattie 164.
—? Madonna, Mailand, Poldi-Pezzoli-Museum 164.
Cornelius 88.
Cortona, Pietro da 262.
Cranach, L., d. Ä. 211.

Dathan, Joh. Georg, Allegorie, Dresden, Gemäldegalerie 73.
David, Gerard 96, 154.
— — Abendmahlsaltar, Rouen, Museum 29 f.
Delaval, J. 211.
Denner, B. 85 f., 215.
Desplaces, L. 72, 79.
Dirndort, Hans 62.
Dittmars, G. 211.
Doell 80.
Domenico, Alunno di 179.
Dominichino 184.
Donath 77.
Donner 79.
Dreux, Jean 94.
Dreyer, Benedikt 204.
Dubois 70.
Düren, Statius von 212.
Dürer 27, 154, 157, 211, 255.
— L 36 Allegorie auf den] Triumph Christi, Berlin, Kupferstichkabinett 257.
— — 101 Frauenbad, Zeichnung, Bremen, Kunsthalle 129 ff.*
— L 130 Selbstbildnis, Zeichnung, Bremen, Kunsthalle 14.
— L 138 Akt, Zeichnung, Braunschweig, Blasius 14.
— L 156 Selbstbildnis, Zeichnung, Weimar, Museum 10 ff.*
— L 207 Herkules, Federzeichnung, Darmstadt, Museum 15.
— Selbstbildnis, Zeichnung, Erlangen, Universitätssammlung 12.
— Selbstbildnis, Zeichnung, Wien, Albertina 12.
— Proportionszeichnungen 133.
— B 1 Adam und Eva 135.
— B 20 Schmerzensmann. 4
Dürer, B 75 »die vier Hexen« 129 ff.*
— B 78 kleines Glück 134.
— B 95 Mißgeburt eines Schweines 129.
— Dreifaltigkeitsbild, Wien, Hofmuseum 15.
— Rosenkranzfest, Prag, Stift Strahow 13*, 15.
— Marter der Zehntausend, Wien, Hofmuseum 15.
— Flügel des Jabachschen Altars, Köln, Wallraf-Richartzmuseum 15.
— Bildnis des Oswolt Krell, München, Pinakothek 14.
— Selbstbildnis, Madrid, Prado 12 f.*
— Selbstbildnis, München, Pinakothek 12 f.*
— Selbstbildnis, Paris, Leopold Goldschmidt 12.
— Herkules, Nürnberg, German. Museum 15.
Durrendorth, Ulrich 268.

Eck, Konrad 62 f.
Eckel, Konrad 165.
Ehenfelder, Andreas 166 f.
— Hans 167.
Elhafen 79.
Elsheimer, badende Nymphe, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 75.
Endres s. Andreas.
— (Andreas), Steinmetz zu Forchheim 168.
Engelhart, Kartenmaler in Nürnberg 168.
Erhart, Keßler in Bamberg 168.
Erlach, J. E. Fischer von 70, 76.
Erlin, Bildschnitzer in Nürnberg 168.
Etgens 70.
Eulalios 97 ff., 231 ff.
Evers, Tönnies d. Ä. 212.
Eyck, Jan van 91.
— — — Pala-Madonna, Brügge, städt. Museum 90.
Eysler, Stephan 168 f.
Eysteter s. Aysteter.

Fabriano, Gentile da, Thronende Madonna, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 37.
Fehling 84.
Fehrmann 77.
Felpacher 68.
Fesel, Christoph 70.
Feuerlein 68.
Fideler, Wilhelm 169.
Fiedler 68.
Filarete, Antonio 181.
Flegel 68, 84.
Floris, F., zugeschrieben, Heilige Familie, Bonn, Provinzial-Museum 66.
Francesca, Piero della 91.
Franke, P. 214.
Fränzlein s. Hans, Maler in Bamberg.
Frentzlin s. Hans, Maler in Bamberg.
Frey, Hans 170.
Freyse, Albert, Reiterbildnis des Herzogs August zu Braunschweig 83.
Fridekker, Gottfried 170.
Fritz, Glaser in Ansbach 170.
— Maler in Ansbach 170 f.
Füger 76.
— Teilung der Weltherrschaft zwischen Zeus, Poseidon und Pluto, Prag, Museum Joanneum 72.
Fürleger, Johann 171.
Fyol, Hans 256.
— Konrad 256.

Gehrden, van 211.
Gel, Hans 171 f.
Georg, Maler zu Wilhelmsdorf 172.
Geßner 89.
Gessner, Konrad, Reitergefecht, Zürich, Kunstgesellschaft 84.
Giorgione 64.
Giovanni, Berto di 32.
— Bartolommeo di 179 f.
— Lattanzio di 32.
Glatz, Heinrich 172.
Glück, Hans 172.
Goes, Hugo van der 95.
Gohl 77.
Goltzius, H., Urteil des Midas, Stich 74.
Götschel, Georg 172 f.
Götz, G. B., Frühling, Zeichnung, München, Graphische Sammlung 74.
Graf, Hans 70.
— Urs 6, 10.
Graff 88.
Gran, Daniel 70.
— — Skizze zum Deckenfresko des Brünner Landhauses, Wien, Kunstakademie 73.
Greco 264 f.
— Bestattung des Grafen Orgaz, Toledo, S. Tomé 264.
— El Espolio, Lyon, Museum 264.
— El Espolio, München, Pinakothek 264.
— Eröffnung des 5. Siegels, Paris, Ignacio Zuloage 265.
— Laokoon, München, Pinakothek 265.
— Martyrium des hl. Mauritius, Madrid, Escorial 264.
— Toledo im Gewitter, New York, H. O. Havemeyer 265.



Grimm, Samuel 70.
Groff, Karl de 73.
Grueber, Pankraz 268.
Grund, Norbert 70, 82 f., 85.
— — Der Schlittschuhläufer, Prag, Rudolfinum 83.
— — Selbstbildnis, Prag, Rudolfinum 85.
Grünewald 64, 154.
Guercino, Marter des hl. Petrus, Modena, Pinakothek 185.
Guibal 70.
Günther 79.
Günther, F. J., Venus, Kopie der Tauridischen Venus in St. Petersburg 73.
Günther, Matthäus 262 f.
— — Fresken, Aichkirch, Wallfahrtskapelle 263.
— — — Druisheim, Pfarrkirche 263.
— — — Garmisch, Neue Pfarrkirche 263.
— — — Neustift bei Brixen, Stiftskirche 263.
— — — Rattenberg, Pfarrkirche 263.
— — — St. Elisabeth bei Sterzing 263.

Hackert 89.
Hagelgans 87.
Hagenauer 79.
Hamilton 84.
— Carl Wilhelm de, Stilleben, Karlsruhe, Kunsthalle 73.
Hammer, Wolfgang 173.
Hampe 77.
Hanns, Bildschnitzer in Eichstädt 173 f.
— Steinmetz von Baiersdorf 175 f.
Hans, Maler, gen. Fränzlein (Frentzlin) in Bamberg 174.
— Maler von Bamberg 174 f.
— Maler von Regensburg 175.
— Maler zu Balderheim 174.
— von Hilpertshausen 175.
— »Werckmeister« im Ebracher Hof zu Bamberg 176.
Harper 77.
Heidler, Andreas 261.
Heimbach, Christ. Wolffg. 215.
Heiß, Johann, Venus an der Leiche des Aeneas 72.
Helmarshausen, Rogkerus von 209.
Herdincg, Ferdinand Albrecht I. zu Braunschweig, Braunschweig, Landschaftsgebäude 73.
Hesse, Johannes 256.
— — Vierzehn Nothelfer, Frankfurt, Hist. Museum 254.
Heyde, Henning von der 204.
Holbein 88.
— Kopie nach, Bildnis d. Derick Berck, München, Pinakothek 65.
Holzer 69, 263.
Hopfer, Wolfgang Ludwig 71.
Huber, Wolf 64 f.

Ibi, Sinibaldo 32, 36, 49.
Imlin 78.

Jacobs, Jurian 211.
Jacobsen 68.
Jouvenet 72, 79.

Kauffmann, Angelika 68 f., 76, 80, 88.
Kemmer, Johann 211.
Kern, Anton 73.
Kersenbroek, Gisela von 205.
Kindt, D. 211.
Kneller 68.
Knobelsdorff 77.
Knoller 69, 263.
Knupfer 68.
Kobell, Ferdinand 69.
Kobell, Wilhelm von 68, 70.
Koelhoff 208.
König 68, 70.
— Syrinx und Pan 72, 74.
Korb, H. 214.
Kraft, Adam 136 ff.*
— — Anbetung des Kindes, Nürnberg, Adlerstraße 21 137.
— — Auferweckung des Lazarus, Nürnberg, Sebalduskirche, Bausammlung 145 ff.*
— — Die sieben Stationen und Kalvarienberg, Nürnberg, Germanisches Museum 138 f., 146 f.*
— — Epitaph Landauer, Nürnberg, Egidienkirche 136, 145.
— — Epitaph Pergenstörffer, Nürnberg, Liebfrauenkirche 136, 144.
— — Epitaph Rebeck, Nürnberg, Liebfrauenkirche 136, 144.
— — Erdrosselung der hl. Beatrix, Nürnberg, St. Lorenzkirche 138, 141.*
— — Grablegung, Nürnberg, Johanniskirchhof, Holzschuherkapelle 139.
— — Imhoffsche Wappenfigur, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 136 f.*
— — Schreyersches Grabmal, Nürnberg, Sebalduskirche 138, 143 f.
— — Tabernakel, Kalchreuth, Dorfkirche 137, 140*, 144.
— — — Nürnberg, St. Lorenzkirche 136 ff.*
Krüger 88.
Kulmbach, Hans von, Veritas, Zeichnung, Florenz, Uffizien 134.*
Kupetzky 76 f., 83.

Lauterer 70.
Leibl 88.
Lely 68.
Leyden, L. v. 157.
Liédet 92.
Limburg, Brüder von 92.
Lippi, Fra Filippo, Schutzmantelmadonna, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 25.
Lisiewsky 87.
Lombard, Lambert 66.
Lorenzetti, Ambrogio, Verkündigung, Siena, Akademie 90.
Lorenzo, Fiorenzo di 49.
Lorichs, Melchior 212.
Loth 70.
Luckenbach, Konrad 52, 165.
Ludecke zu Leipzig 52.
Luhn, J. 211.
Luini 157.
—? Rötelstudie, Mailand, Ambrosiana 157.
Lys 64.

Magges 263.
Manuel, Niklaus 10.
Manni s. Paolo.
Mantegna, Schule, B 9 Stich nach Mantegna, Anbetung der Könige 131.
Manyoki 83.
Marc Anton 186.
Marees 67, 76.
Maron 70, 88.
Masaccio, Dreifaltigkeitsfresko, Florenz, S. Maria Novella 90.
Massys, Sippenbild, Brüssel, Museum 154.
Matthieu, D. 215.
Matthieu, G. D. 86.
Mattioli, Lodovico di Angelo 32.
Maulpertsch 70.
Mazerolles, Philippe de 94.
Meister, Anghiari — 179.
— Berchtold 18.
— Bertram 193 f., 200, 203 f.
— — Grabower Altar, Hamburg, Kunsthalle 193, 197, 203.
— Cassone — 179.
— D. S. 1 ff.
— — — Astronom, Holzschnitt 6.
— — — Basilisk, Holzschnitt 5 f.*
— — — Der Gekreuzigte, Zeichnung, Basel, Kunstsammlung 1 ff.*
— — — große Kreuzigung, Holzschnitt, Berlin, Kupferstich-Kabinett 3 ff.*
— — — Kreuzigung, großes Kanonbild, Holzschnitt 4 ff.*
— — — Kreuzigung, kleines Kanonbild, Holzschnitt 2 ff.*
— — — Schmerzensmann, Holzschnitt 4.
— — — Titelblatt der Margarita philosophica 6.

Meister D. S., Titelblatt des Brixener Missales 6.
— — — Titelblatt des Salzburger Missales 6.
— — — Kreis des, Halbfigur der Madonna mit Kind, Holzschnitt 8.
— — — Kreis des, Illustration zum Berner Jetzerhandel 8 ff.
— — — Kreis des, Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies, Holzschnitt 8.
— — — Kreis des, Titelblatt mit Christkind und Evangelistensymbolen, Holzschnitt 8.
— der Berliner Passion 208.
— der »cieux d'argent« 92.
— der »Conquête de la Toison d'or« 92 f.
— der Ebersdorfer Pulthalter 268.
— der goldenen lüneburgischen Tafel 194.
— der »Heures du Maréchal de Boucicaut« 92, 94.
— des Guillebert von Metz 94.
— des Hausbuches, Maria, Kupferstich 253.
— des hl. Erasmus 208.
— des Todes Mariä, Nachfolger, Triptychon, Bonn, Provinzial-Museum 66.
— des Turniers von S. Croce 179.
— Dido — 179.
— E. S. 65.
— Francke 194, 204.
— H. D., Bauer, Holzschnitt 10.
— — — Der Gekreuzigte, Zeichnung, London, British Museum 10.
— H. W. 268.
— Hortulus — 95.
— Paris — 179.
— von Flémalle 95.
Memling 83.
— Triptychon, Wien, Hofmuseum 66.
Mengs 75, 88, 190, 263.
— Ismael 70.
Menzel 88.
Meyer, G. F. 70.
Meytens 67, 70, 73, 75.
Möller 68.
Morgenstern, J. F. 68.
Morgenstern, J. L. E. 69.
Mostaert, Jan 211.
Munstermann, L. 216.

Nahl 80.
Napoletano, Francesco 159 f., 163 f.
— — Frauenkopf, Zeichnung, Rom, Galerie Borghese 160.
— — Kinderkopf, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett 161.
— — Madonna, Boston, Sammlung Morison 159 ff.
Napoletano Francesco, Madonna im Zimmer, Zürich, Museum 159 f.
— — Madonna im Zimmer, Mailand, Brera 159 f.
— — Madonna, New York, Geschichtsverein 159 f.
— — Madonna, Paris, Sal. Reinach 160.
— — Madonnenkopf, London, British Museum 161.
— — Thronende Madonna, Zürich, Museum 159 f.
— — ? Jünglingsbildnis, Bergamo, Akademie 161.
— — ? Knabenkopf, Zeichnung, Weimar 161.
Netscher 68.
Neumann, B. 69.
Nilson, J. E. 74.
Notke, Berndt 204, 209.

Oeding 77.
Ohnmacht, Landolin 80.
Oldach, Julius 74.
Orley, B. v. 211.
Ovens, Jurian 215.
Overbeck 88.

Pagano, Francesco 159.
Pahl 87.
Pahr 210.
Palko 70.
Paolo, Giannicola di (Manni) 31, 36.
Patinir, Ruhe auf der Flucht, Wien, Hofmuseum 154.
— Taufe Christi, Wien, Hofmuseum 154.
Permoser 79 f.
— Kreuzigung, Dresden, Alter katholischer Friedhof 80.
Perugino 30 ff.
— Abendmahl, Florenz, S. Onofrio 34, 39.
— Madonna, Florenz, Uffizien, Tribuna 39.
— Madonna in Glorie, Perugia, Pinakothek 34.
— Sposalizio, Caen, Galerie 142 f.
— Zeichnungen für Abendmahl, Florenz, Uffizien 39.
Pesellino 179.
— Kreis des 179.
Pesne 67, 86 f.
— ? Sophonisbe 72.
Peters, Anton de 69.
Piazetta 263.
Pichler 70, 84.
Pigage 77.
Pinturicchio 31, 34 f., 39 ff.
— Bernhardinstafeln, Perugia, Pinakothek 36.
— Fresken, Siena, Dombibliothek 32.
— Fresken, Spello, S. Maria Maggiore 34.
Pinturicchio, Thronende Madonna, Spello, S. Andrea 34.
Piscator, Frater Joh. 200.
Platzer, Joh. G. 70.
Pleydenwurff 55.
Pollack 15.
Poussin, Nicolas 181 ff.
— — Abendmahl, Paris, Louvre 189.
— — Aeneas und Dido, Madrid Prado 186.
— — Anbetung der Könige, Dresden, Gemäldegalerie 185.
— — Arkadien, London, Devonshire House 186.
— — Arkadische Hirten, Paris, Louvre 186.
— — Aussetzung des Moses, Dresden, Gemäldegalerie 186.
— — Erziehung des Bacchus, Paris, Louvre 186.
— — Erziehung des Jupiter, Dulwich 186.
— — Findung des Moses, Paris, Louvre 188.
— — Gewitterbild von 1651 188.
— — Inspiration des Anakreon, Dulwich 186, 192.
— — Kindermord, Chantilly, Musée Condé 186.
— — Landschaften, Paris, Louvre 188.
— — Landschaft mit Hirten, Madrid, Prado 188.
— — Landschaft mit Polyphem, Petersburg, Eremitage 188.
— — Mannalese, Paris, Louvre 184, 186.
— — Marter des hl. Erasmus, Rom, Vatikan 185.
— — Medor und Angelika, Zeichnung, Stockholm, Nationalmuseum 185.
— — Parnaß, Madrid, Prado 186.
— — Reich der Flora, Dresden, Galerie 192.
— — Rettung des jungen Pyrrhus, Paris, Louvre 185.
— — Sakramente, Belvoir Castle 187.
— — Sakramente, London, Bridgewater-House 187 f.
— — Satyr und Nymphe, Kassel, Gemäldegalerie 185.
— — Selbstporträt, Paris, Louvre 185.
— — Tod des Germanicus, Rom, Pal. Barberini 184.
— — Zeichnungen zu Marinos Adone, Windsor 186.
Pozzo, A. 262.
Preda 154 ff., 218 ff.
— Kaiser Maximilian, Wien, Hofmuseum 156, 219, 221, 223.



Preda, Musikengel, London, National Gallery 156.
— weibl. Bildnis, Mailand, Ambrosiana 219.
— weibl. Bildnis, Tullymore Park, Samml. Roden 223 ff.
— weibl. Profilbildnis, Mailand, Ambrosiana 223 ff.
— ? Musiker, Mailand, Ambrosiana 218, 228.
— ? Pala Sforzesca, Mailand, Brera 155, 158, 160 ff.
Puvis de Chavannes 186, 190.

Querfurt, August 71.
Quinckhardt 68.

Raffael 30 f., 33, 41, 184, 189.
— Madonna Ansidei, London, Nationalgalerie 33.
— Madonna Diotalevi, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 33.
— Dreifaltigkeit, Perugia, Kloster San Severo 33.
— Schule von Athen, Rom, Vatikan 29.
— Sposalizio, Mailand, Brera 142 f.
— Teppich »Bekehrung des Saulus«, Rom, Vatikan 67.
Riemenschneider, Tilman 268.
Roeßler 71.
Rogge, Jost 212.
Rohde, Herman 204.
Romano, Giuglio 189.
Roos, Johann Heinrich 85.
Roos, Philipp Peter 85.
Rottmayr 69.
— J. M., Altarbild, Kremsermünster in Oberösterreich, Prälatenkapelle 75.
— — — Kreuzabnahme, Breslau, Schles. Museum 75.
Rubens 264.
Rundt, Johann 86.
Runge 191.
Ruthardt 69, 84.
Ry, Simon Louis du 73, 80.
Sadeler 74.
San Giorgio, Eusebio da 30 ff.
— — — — Altarbild mit Heiligen, Perugia, S. Pietro 31.
— — — — Anbetung der Könige, Perugia, Pinakothek 32 f.
— — — — Anbetung der Könige, Perugia, S. Pietro 35 f.
— — — — Antonius Abbas und Heilige, Perugia, Pinakothek 38.
— — — — »Madonna degli Alberetti«, Perugia, Pinakothek 37.
— — — — Madonna für S. Giovanni del Fosso, verschollen 40.
— — — — Madonna, Matelica, S. Giovanni 38 f.
San Giorgio, Eusebio da, Madonna mit Heiligen, Castiglione del Lago, S. Maria Maddalena 32.
— — — — Madonna mit Heiligen, Matelica, S. Francesco 38.
— — — — thronende Madonna für S. Agostino, Perugia, verschollen 33.
— — — — thronende Madonna mit Heiligen, Perugia, Pinakothek 36.
— — — — Verkündigung u. Stigmatisation des hl. Franz, Assisi, S. Damiano 34.
— — — — Gegend, Anbetung der Könige, Gubbio, Dom 39.
— — — — Nachahmer, Heilige, S. Maria degli Angeli, Assisi 39.
— — — — ? Madonna mit Heiligen, Perugia, S. Pietro 38 f.
— — — — ? Pestheilige Sebastian und Rochus, Perugia, Pinakothek 38.
Sandrart 83.
— Vermählung der hl. Katharina, Wien, Hofmuseum 75.
Schadow 80.
Schalch 70.
Scheits, M. 85, 215.
Scherer, Johann Jakob 74.
Schlaun, Joh. Conr. 214.
Schmidt, G. F., Bildnis des Arztes Mounsey, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett 73.
Schmidt, J. H. 87.
Schmidt, J. M. 70.
— — — hl. Rupert 72 f.
— — — hl. Sebastian, Graz, Museum Joanneum 73.
— — — Mariä Himmelfahrt, Graz, Museum Joanneum 75.
— — — Triumph des Kreuzes, Skizze, Heidelberg, Städtische Sammlungen 75.
Schnaphan 87.
Schnetzler 70.
Scholler s. Gel.
Schönfeldt, J. H., Opferung der Polyxena, Braunschweig, Museum 72.
— — — Schlachtenbilder 72.
Schongauer 253 f.
— B 3 Verkündigung 253.
Schoonjans 68.
Schöpf, Joseph 262 f.
Schor, Egid 262.
Schultz, D., Zeichnung, Danzig, Stadtmuseum 73 f.
Schurstab, Hanns 60.
Schwarz, Christoph, Jüngstes Gericht 74.
— Hans, Bildnismedaille Dürers 12.
Scorel, Jan van, Kreuzigung, Bonn, Provinzial-Museum 67.
Sebastian, Seidensticker zu Schleusingen 166.
Seekatz, Johann Conrad 86.
Sellaio, Jacopo del 179 f.
Seibt 77.
Semper, G. 78.
Sesto 157.
— hl. Familie und Madonna, Mailand, Brera 157.
— Madonna, Petersburg, Eremitage 157.
Signorelli, Luca, Fresken, Orvieto, Dom 29.
Silvestre 68.
Skreta 83.
Soggi, Niccolo 179.
Sonnin, E. G. 214.
Spagna 41.
— Giovanni, Thronende Madonna, Perugia, Pinakothek 37.
Speisegger, Georg Hermann 70.
Sperling 84.
Spranger, B., Apollo und die Musen, Wien, Hofmuseum 74.
Stech, Andreas 69, 215.
Steenwinkel, Laurens van, Rathaus Emden 210.
Stern, Ignaz 71.
Stocklin 70.
Stoß, Veit 15, 136 ff., 145 ff.*, 268.
— — Altarschrein, Bamberg, obere Pfarrkirche 148*, 150 ff.
— — Kreuzigungsgruppe Nürnberg, Sebalduskirche 150.
— — Madonna, Glogau 149 ff.*
— — Madonna, Nürnberg, Ägidienkirche, Tetzelkapelle 148 ff.*
— — Madonna, Nürnberg, Weinmarkt 12 152.
— — Madonna vom Stoßhaus, Nürnberg, German. Museum 152.
— — Marienaltar, Krakau, Frauenkirche 150, 152.
— — Verkündigungsrelief, Hannover, Kestner-Museum 151 f.
— — Zehn Gebote, München, National-Museum 152.
Sunntag, Conrat 52.

Tamm, Franz T. 74.
Tamm, Franz Werner 74, 84.
Tassaert, Sieg der Freundschaft über die Liebe 72.
Tavernier 92.
Terborch, Familienbild, Stockholm, Sammlung Hallwyl 67.
— Kopie, Familienbild, Bonn, Provinzial-Museum 67.
Therbusch, Anna Dorothea 87.
Thiele 85.
Thorwaldsen 191 f.
Tiepolo 263.
Tintoretto 264 f.
Tischbein, Friedr. Aug. 76, 88.

Tischbein, Joh. Heinr. 69, 76.
— — — Orest und Iphigenie 73.
— Wilhelm 80, 88.
Tizian 184 ff., 189, 264 f.
— Bacchanal, Madrid, Prado 185.
— Bacchus und Ariadne, London, Nationalgalerie 185.
— Bildnis des Strada, Wien, Hofmuseum 185.
— Ecce homo, Wien, Hofmuseum 185.
Tocqué 73.
Treu 77.
Trippel 80.

Uberti, Lucantonio de 39.
Uccello, Paolo 179.
— — Mazzocchio-Zeichnungen, Florenz, Uffizien 91.
— — Mazzocchio-Zeichnungen, Paris, Louvre 90 f.
— — Sintflut, Florenz, S. Maria Novella, Chiostro verde 91.
— Art des 179.
Unterberger, M. A. 69.
Urlaub, Georg Karl, Bildnis des Grafen Kesselstadt, Altena i. W., Landrat Thomée 88.
— — — Schlachtenbilder, Frankfurt, Historisches Museum 84.

V. E., Bildnis Nic. Poussins, Dresden, Gemäldegalerie 182.
Vasari 178.
Velasquez 264.
Veneziano, Bartolommeo 226.
Vinci, Lionardo da 153 ff., 190, 218 ff.
— — — Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 159, 220.
— — — Anbetung der Könige, Paris, Louvre 220.
— — — Auferstehung, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 155, 164, 218.
— — — Benci-Bildnis, Wien, Gal. Liechtenstein 227.
— — — Dame mit dem Hermelin, Krakau, Samml. Czartoryski 153, 164, 218 ff.
Vinci, Lionardo da, Felsgrottenmadonna, Paris, Louvre 156, 159, 220, 230.
— — — hl. Hieronymus, Rom, Vatikan 159.
— — — Madonna Benois, Petersburg, Eremitage 155, 160.
— — — Madonna, München, Pinakothek 159.
— — — Madonna Timbal, Paris, Louvre 220.
— — — Mona Lisa, Paris, Louvre 220.
— — — Verkündigung, Paris, Louvre 159, 220, 230.
— — — Studienzeichnungen, Windsor 220.
— — — weibl. Bildnis, Studienzeichnung, Turin, Kgl. Bibliothek 220.
— — — ? Madonna Litta, Petersburg, Eremitage 218.
— — — Schule, hl. Anna, Zeichnung, Paris, Louvre 160.
— — — Schule, weibl. Kopf, Zeichnung, Mailand, Ambrosiana 160.
Vischer, Peter 143.
Vivien 68.
Vogel, Christian Leberecht, Kinderbild, Zeichnung, Dresden, Sekundogenitur 73.
Voß, Joh. 204.
Vreland, Wilhelm 92 f.

Wagner, J. G. 77.
Wagner, Martin 68.
Wagner, P. A. 79.
— — — Diana, Ceres und Dornauszieher, Würzburg, Museum 73, 79.
— — — Venus bei Vulkan, Würzburg, Museum 72, 79.
Waldmann, Kaspar 262.
Watteau 186.
Weyden, Rogier van der 15 ff., 95.
— — — — Bildnis Philipps des Guten, Madrid, kgl. Schloß 26.
Weyden, Rogier van der, Bladelin-Altar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 28.
— — — — Brüssel, Rathaus, Gerechtigkeitsbilder, nicht erhalten 21, 25.
— — — — Colomba-Altar, München, Pinakothek 28.
— — — — Johannesaltar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 28.
— — — — Jüngstes Gericht, Beaune, Hospital 26.
— — — — Madonna mit dem hl. Lukas, München, Pinakothek 21, 25.
— — — — männl. Bildnis, Berlin, Samml. Kaufmann 26.
— — — — Selbstbildnis auf den Berner Trajansteppichen 15 ff.*
Willings, Johann 211.
Willmann, M. L. 75.
— — — hl. Gregor, Breslau, Schles. Museum 75.
Wink, Christian 263.
Wink, Thomas Christian, David und Abigail 72.
Wolker 263.

Zeiller, Joh. Jakob, Fresken, Ettal, Stiftskirche und Kloster 263.
— — — Fresken, Ottobeuren, Stiftskirche und Kloster 263.
Zeisig, J. E., Allegorie, Dresden, Gemäldegalerie 73.
Zenale 226.
Zick, Januarius 88.
Zick, Johann 88.
Ziesenis, Joh. Friedr., Altar, Hannover, Neustadtkirche 216.
— — — Kanzel, Hannover, Kreuzkirche 216.
— J. G. 215.
— Graf Wilhelm und Gräfin Maria zu Schaumburg-Lippe 87.
Zoller 263.
Zurbarán, hl. Franz, Cádiz, Museum 265.
— hl. Franz, Lyon, Museum 265.
— hl. Franz, Sevilla, Museo Provincial 265.

ORTSVERZEICHNIS.

Aichkirch, Wallfahrtskapelle, M. Günther, Fresken 263.
Ajaccio, Museum, Boccati da Camerino, Thronende Madonna 37.
Amelungsborn, Klosterkirche, Glasmalereien 206.
Arta, Parigoritissakirche, Pantokratorbild 240.
Assisi, S. Damiano, Eusebio da San Giorgio, Verkündigung und Stigmatisation des hl. Franz 34.
— S. Maria degli Angeli, Eusebio da San Giorgio Nachahmer, Heilige 39.
Athen, Daphnikloster, Pantokratorbild 240.
Bamberg, Obere Pfarrkirche, Veit Stoß, Altarschrein 148* 150 ff.
— S. Getreu, Kreuzigungsgruppe und Stationen, 1500 140 f.
Basel, Münster, Kreuzgang, Kreuzigungsdenkmal 2.
— Kunstsammlung, Meister D. S., Der Gekreuzigte, Zeichnung 1 ff.*

Beaune, Hospital, Rogier van der Weyden, Jüngstes Gericht 26.
Belvoir Castle, Nicolas Poussin, Sakramente 187.
Bergamo, Akademie, Boltraffio, Brustbild Christi 162.
— — — Madonna 162.
— — Conti, Madonna 164.
— Francesco Napoletano? Jünglingsbildnis 161.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Boltraffio, hl. Barbara 157 f., 162 ff.
— — — Joos van Cleve, Dreikönigsaltar 154.
— — — Conti, Kardinal 221.
— — — Elsheimer, badende Nymphe 75.
— — — Gentile da Fabriano, Thronende Madonna 37.
— — — Adam Kraft, Imhoffsche Wappenfigur 136 f.*
— — — Fra Filippo Lippi, Schutzmantelmadonna 25.
— — — Raffael, Madonna Diotalevi 33.
— — — Leonardo da Vinci, Auferstehung 155, 218, 164.
— — — Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar 28.
— — — Rogier van der Weyden, Johannesaltar 28.
— — — Abendmahl, Predella, Umbrisch, 15. Jahrh. 34.
— — — Pantokrator auf Ikone, Glasmosaik 248.
— — — Pantokrator auf Kreuzanhänger, Email 248.
— Kunstgewerbe-Museum, Ratssilber von Lüneburg 209, 214.
— Kupferstichkabinett, Dürer, L 36 Allegorie auf den Triumph Christi 257.
— — Fr. Napoletano? Kinderkopf, Zeichnung 161.
— — G. F. Schmidt, Bildnis des Arztes Mounsey 73.
— — Meister D. S., große Kreuzigung, Holzschnitt 3 ff.*
— Samml. Kaufmann, Rogier van der Weyden, männl. Bildnis 26.
Bern, Historisches Museum, Trajansteppiche 15 ff.*.
Bonn, Provinzial-Museum, Q. Brekelenkam, Schneiderwerkstatt 67.
— — F. Floris zugeschrieben, Heilige Familie 66.
— — Meister des Todes Mariä, Nachfolger, Triptychon 66.
— — Jan van Scorel, Kreuzigung 67.
— — Terborch, Kopie, Familienbild 67.
— — Madonna mit Heiligen, oberdeutsch um 1480 66.
Boston, Samml. Morison, Francesco Napoletano, Madonna 159 ff.
Braunschweig, Dom, Denkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde 194.
— Dom, Wandmalereien 206 f.
— Landschaftsgebäude, Herdincg, Ferdinand Albrecht I. zu Braunschweig 73.
— Museum, Annibale Carracci? Hirt und Hirtin 185.
— — J. H. Schönfeldt, Opferung der Polyxena 72.
— Blasius, Dürer, L 138 Akt, Zeichnung 14.
Bremen, Dom, Portalskulpturen 202.
— Grabplatte Arndt v. Gröpelingens 203.
— Kunsthalle, Dürer, Frauenbad, Zeichnung L 101 129 ff.*
— — — Selbstbildnis, Zeichnung L 130 14.
— Rathausfiguren 203.
— Ratsgestühl 198.
— Roland 199.
— Schütting 210.
Breslau, Schles. Museum, J. M. Rottmayr, Kreuzabnahme 75.
— — — M. L. Willmann, hl. Gregor 75.
Broomhall, Elgin, Boltraffio, Jüngling mit Pfeil 163.
Brügge, städt. Museum, Jan van Eyck, Pala-Madonna 90.
Brüssel, Bibliothek, Gebetbuch Cod. Nr. 10 767 94.
— Museum, Massys, Sippenbild 154.
Bücken, Stiftskirche St. Materiani, Glasmalereien 206.

Cádiz, Museum, Zurbarán, hl. Franz 265.
Caen, Galerie, Perugino, Sposalizio 142 f.
Castiglione del Lago, S. Maria Maddalena, Eusebio da San Giorgio, Madonna mit Heiligen 32.
Cesalù, Dom, Pantokratorbild 241.
Chantilly, Musée Condé, Nicolas Poussin, Kindermord 186.
Chios, Nea Moni, Pantokratorbild 240.
Cividale, S. Maria in valle, Stuckplastiken 267.
Colmar, Museum, Sockelbild des Altars von Tempelhof bei Bergheim (Ober-Elsaß) 66.
Cöln, Wallraf-Richartz-Museum, Dürer, Flügel des Jabachschen-Altars 15.
Cöln, Sammlung Schnütgen, Skulpturen 258 ff.
— — — Anbetung der Könige, Relief, Holz, oberschwäbisch, Anfg. d. 16. Jahrh. 261.
— — — Bischof, Holz, Würzburg? Anfg. d. 15. Jahrh. 261.
— — — Enthauptung des Johannes, Relief, Holz, süddeutsch, 1. Hälfte d. 16. Jahrh. 261.
— — — hl. Sebastian, Holzstatuette, süddeutsch, 1. Hälfte d. 15. Jahrh. 261.
— — — Johannes der Täufer und Bischof, Holz, Tirol, um 1430 261.
— — — Kronleuchter, niederländisch, 15. Jahrh. 261.
— — — Geißelung, Hochrelief, Holz, oberschwäbisch, um 1530 261.
— — — Madonna, Holz, bayrisch, Ende des 15. Jahrh. 261.
— — — Madonna, Holz, Rheinland um 1440 261.
— — — Maria mit Heiligen, Holz, 2. Hälfte d. 15. Jahrh. 261.
— — — Schmerzensmann, Holz, Ende d. 16. Jahrh. 261.
— — — Statuette vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. 261.
— — — Statuetten vom Cölner Domhochaltar, Marmor 261.

Danzig, Altstädter Rathaus 210.
— Zeughaus 210.
— Stadtmuseum, Chodowiecki, Köpfe, Rötelzeichnung 73.
— — D. Schultz, Zeichnung 73 f.
Darmstadt, Museum, Altarschrein von Nieder-Erlenbach 251 ff.
— — Dürer, L 207 Herkules, Federzeichnung 15.
Deggingen, Ave Maria, Kronleuchter, 15. Jahrh. 261.
Doberan, Hochaltar, Laienaltarkreuz und Sakramentshäuschen 197, 204.
— Kelchschrank 204.
Dortmund, Sammlung Cremer, Crispin van den Broeck, Madonna 66.
Dresden, alter katholischer Friedhof, Permoser, Kreuzigung 80.
— Gemäldegalerie, Joh. Georg Dathan, Allegorie 73.
— — J. E. Zeisig, Allegorie 73.
— — Nicolas Poussin, Anbetung der Könige 185.
— — — — Aussetzung des Moses 186.
— — — — Reich der Flora 192.
— — V. E., Bildnis Nic. Poussins 182.

Dresden, Sekundogenitur, Christian Leberecht Vogel, Kinderbild, Zeichnung 73.
Druisheim, Pfarrkirche, M. Günther, Fresken 263.
Dulwich, Nicolas Poussin, Erziehung des Jupiter 186.
— — — Inspiration des Anakreon 186, 192.

Emden, Rathaus 210.
Erlangen, Universitätssammlung, Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung 12.
Ettal, Stiftskirche und Kloster, Joh. Jakob Zeiller, Fresken 263.

Fasano, S. Lorenzo, Pantokratorbild 241.
Florenz, S. Maria Novella, Masaccio, Dreifaltigkeitsfresko 90.
— — — — Chiostro verde, Paolo Uccello, Sintflut 91.
— S. Onofrio, Perugino, Abendmahl 34, 39.
— Nationalmuseum, Pantokrator auf Elfenbeinrelief 246.
— Uffizien, Hans von Kulmbach, Veritas, Zeichnung 134*.
— — Tribuna, Perugino, Madonna 39.
— — Perugino, Zeichnungen für Abendmahl 39.
— — Paolo Uccello, Mazzocchio-Zeichnungen 91.
— — Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige 159, 220.
Frankfurt, Hist. Museum, Johannes Hesse, Vierzehn Nothelfer 254.
— — — Georg Karl Urlaub, Schlachtenbilder 84.
— — — Darstellung im Tempel 255.
— — — Kreuzigung, oberrheinisch 254.
— Sammlung Dr. Großmann, Büste Gottvaters 205.
— Städelsches Inst., Petrus Christus, Madonna 91.
Freiberg, Dom, Goldene Pforte 266.

Garmisch, Neue Pfarrkirche, M. Günther, Fresken 263.
Genua, S. Lorenzo, Pantokrator auf Kruzifix 246.
Glasgow, Beattie, Conti, Knabenbildnis 164.
Glogau, Veit Stoß, Madonna 149 ff.*
Goslar, Neuwerkskirche, Wandmalereien 206 f.
Gran (Ungarn), Domschatz, Pantokrator auf Staurothek, Silberblech 246.
Graz, Museum Joanneum, Joh. M. Schmidt, hl. Sebastian 73.
— — — Joh. M. Schmidt, Mariä Himmelfahrt 75.
Gubbio, Dom, Eusebio da San Giorgio Gegend, Anbetung der Könige 39.

Halberstadt, Plastiken Dom und Liebfrauenkirche 202.
Hamburg, Kunsthalle, Meister Bertram, Grabower Altar 193, 197, 203.
— Mus. für Kunst u. Gewerbe, Einband mit thron. Christus aus St. Petrikirche, Hamburg 209.
Hannover, Kreuzkirche, Joh. Friedrich Ziesenis, Kanzel 216.
— Marktkirche 200.
— — Glasmalereien 206.
— — Kelch und Patene v. 1555 214.
— Neustadtkirche, Joh. Friedr. Ziesenis, Altar 216.
— — Kelch des 16. Jahrh. 214.
— Bibliothek, Handschriften mit Miniaturen 205.
— Kestner-Museum, Veit Stoß, Verkündigungsrelief 151 f.
— — Teppiche, 213.
— Leibnizhaus 210.
— Provinzialmuseum, Duderstädter Altar 197 f.
— — Kruzifixe aus Alfeld und Buer 202.
— — mittelalterliche Teppiche 207.
Heidelberg, Städt. Sammlungen, Triumph des Kreuzes, Skizze 75.
Hermannstadt, Gemäldesammlung, Art des Barthel Bruyn, Bildnis Rogiers van der Weyden 21, 25 f.
Hildesheim, Dom, Erztüren und Christussäule 197.
— — Taufbecken 202.
— Domschatz, Kopfreliquiar des hl. Bernward 209.
— St. Godehardikirche, Deckenmalerei 207.
— — — Tympanon 202.
— Bibliothek, Handschriften mit Miniaturen 205.

Innsbruck, St. Jakobskirche, Kosmas Damian Asam, Fresken 262.

Kaessariani, Klosterkirche, Pantokratorbild 340.
Kalchreuth, Dorfkirche, Adam Kraft, Tabernakel 137, 140*, 144.
Karlsruhe, Kunsthalle, Carl Wilhelm de Hamilton, Stilleben 73.
— Kunsthalle, Ph. H. Brinckmann, Landschaft 72.
Kassel, Gemäldegalerie, Nicolas Poussin, Satyr und Nymphe 185.
Kiew, Sophienkathedrale, Pantokratorbild 239.
Koblenz, Kapelle des Deutschordenshauses, Veronikabild 20.
Konstantinopel, Apostelkirche 97 ff., 231.
— — Mosaikschmuck 97 ff., 231 ff.
— Fetihe-Moschee, Pantokratorbild 240.
— Kahrie-Moschee, Pantokratorbild 240.
— Sophienkirche, Mosaiken 117, 234.
Kopenhagen, Antikensammlung, Kindersarg von Porta Angelica 128.
Kozcheri, Kloster, Pantokrator auf Ikone 248.
Krakau, Frauenkirche, Veit Stoß, Marienaltar 150, 152.
— Samml. Czartoryski, Leonardo da Vinci, Dame mit dem Hermelin 153, 164, 218 ff.
Kremsermünster in Oberösterreich, Prälatenkapelle, J. M. Rottmayr, Altarbild 75.

Lille, Musée Wicar, Frauenkopf, Zeichnung, umbrisch 16. Jahrh. 40.
London, Bridgewater-House, Nicolas Poussin, Sakramente 187 f.
— British Museum, Der Gekreuzigte, Zeichnung 10.
— — — Francesco Napoletano? Madonnenkopf 161.
— — — Pantokrator auf Kamee 246 f.
— Devonshire House, Nicolas Poussin, Arkadien 186.
— Nationalgalerie, Boltraffio? Madonna Löser-Salting 163.
— — Preda, Musikengel 156.
— — Raffael, Madonna Ansidei 33.
— — Tizian, Bacchus und Ariadne 185.
— Sammlung Mond, Boltraffio, männl. Bildnis 163.
Lübeck, Dom 200.
— — Altar Warendorpkapelle 197.
— H. Geist-Hospital, Wandmalerei 198.
— Marienkirche, Glasmalereien 206.
— Museum, Burgkirchenfiguren und »Schöne Maria« 203.

Lübeck, Museum, Leinengarnstickerei 198.
Lüne, Teppiche 198.
Lüneburg, Rathaus, Teppiche 214.
— St. Johanniskirche 200.
— Stadtarchiv, Miniaturen 205.
Lüttich, Universitätsbibliothek, Gebetbuch des Gysebrecht von Brederode 94.
Lyon, Museum, Greco, El Espolio 264.
— — Zurbarán, hl. Franz 265.

Madrid, Escorial, Greco, Martyrium des hl. Mauritius 264.
— — Rogier van der Weyden, Bildnis Philipps des Guten 26.
— Prado, Crispin van den Broeck, hl. Familie 66.
— — Dürer, Selbstbildnis 12 f.*
— — Nicolas Poussin, Aeneas und Dido 186.
— — — — Landschaft mit Hirten 188.
— — — — Parnaß 186.
— — Tizian, Bacchanal 185.
Mailand, Ambrosiana, Boltraffio, Pastellbildnisstudien 162 f.
— — Luini? Rötelstudie 157.
— — Preda, weibl. Bildnis 219.
— — Preda, weibl. Profilbildnis 223 ff.
— — Preda? Musiker 218, 228.
— — Schule des Leonardo da Vinci, weibl. Kopf, Zeichnung 160.
— — Knabenkopf, Silberstiftzeichnung 161.
— Brera, Boltraffio, Bildnis des Casio 220. 163,
— — Francesco Napoletano, Madonna im Zimmer 159 f.
— — Preda? Pala Sforzesca 155, 158, 160 ff.
— — Raffael, Sposalizio 142 f.
— — Sesto, hl. Familie und Madonna 157.
— Casa Crespi, Boltraffio, Madonna 161 f., 220.
— Kastellgalerie, Boltraffio, weibl. Bildnis 163.
— Pal. Trivulzi, Boltraffio, Morobildnis 162, 221.
— Poldi-Pezzoli-Museum, Boltraffio, Madonna 162.
— — Conti? Madonna 164.
Mals, St. Benediktkirche 266.
Marienhafe, alte Kirche, mittelalterliche Malerei 198.
Matelica, S. Francesco, Eusebio da San Giorgio, Madonna mit Heiligen 38.
— S. Giovanni, Eusebio da San Giorgio, Madonna 38 f.
Modena, Pinakothek, Guercino, Marter des hl. Petrus 185.
Mollwitz, Wandgemälde 197.
Monreale, Dom, Pantokratorbild 241.
München, Graphische Sammlung, G. B. Götz, Frühling, Zeichnung 74.
— Kgl. Bibliothek, Pantokrator auf Evangeliar, Elfenbeinschnitzerei 247.
— National-Museum, Veit Stoß, Zehn Gebote 152.
— Pinakothek, Dürer, Bildnis des Oswolt Krell 14.
— — Dürer, Selbstbildnis 12 f.*
— — Greco, El Espolio 264.
— — Greco, Laokoon 265.
— — Kopie nach Holbein, Bildnis des Derick Berck 65.
— — Leonardo da Vinci, Madonna 159.
— — Rogier van der Weyden, Columba-Altar 28.
— — Rogier van der Weyden, Madonna mit dem hl. Lukas 21, 25.
Münster im Münstertal, Klosterkirche 266 f.
Mystras, Metropolitankirche, Pantokratorbild 241.
— Peribleptoskirche, Pantokratorbild 240.
— Sophienkirche, Pantokratorbild 242.

Neustift bei Brixen, Stiftskirche, M. Günther, Fresken 263.
New York, Geschichtsverein, Francesco Napoletano, Madonna 159 f.
— H. O. Havemeyer, Greco, Toledo im Gewitter 265.
Nicäa, Koimesiskirche, Pantokratorbild 240.
Nowgorod, Sophienkirche, Pantokratorbild 240.
Nürnberg, Egidienkirche, Adam Kraft, Epitaph Landauer 136, 145.
— — Tetzelkapelle, Veit Stoß, Madonna 148 ff.*
— Johanniskirchhof, Holzschuherkapelle, Adam Kraft, Grablegung 139.
— Liebfrauenkirche, Adam Kraft, Epitaphien Rebeck und Pergenstörffer 136, 144.
— St. Lorenzkirche, Adam Kraft, Erdrosselung der hl. Beatrix 138, 141*
— — Adam Kraft, Tabernakel 136 ff.*
— Sebalduskirche, Adam Kraft, Schreyersches Grabmal 138, 143 f.
Nürnberg, Egidienkirche, Veit Stoß, Kreuzigungsgruppe 150.
— — Harsdörfersche Kreuztragung 140, 147.
— — Relief der St. Helenalegende 143.
— — Volckamerische Holzfiguren 150.
— — Bausammlung, Adam Kraft, Auferweckung des Lazarus 145 ff.*
— German. Museum, Dürer, Herkules 15.
— — — Adam Kraft, Die sieben Stationen u. Kalvarienberg 138 f., 146 f.*
— — — Veit Stoß, Madonna vom Stoß-Haus 152.
— Adlerstraße 21, Adam Kraft, Anbetung des Kindes 137.
— Weinmarkt 12, Veit Stoß, Madonna 152.

Orvieto, Dom, Luca Signorelli, Fresken 29.
Ottobeuren, Stiftskirche und Kloster, Joh. Jakob Zeiller, Fresken 263.

Palermo, Cappella Palatina, Pantokratorbild 239, 241.
— Palazzo Sclafani, Triumph des Todes 29.
Paris, Bibl. Nat., Medaillensammlung, Pantokrator auf Kamee 247.
— Louvre, Boltraffio, sog. Belle Ferronière 229.
— — — Madonna Casio 157 f., 162 f.
— — — Zeichnung der Isabella d'Este 162 f., 220.
— — Nicolas Poussin, Abendmahl 189.
— — — — Arkadische Hirten 186.
— — — — Erziehung des Bacchus 186.
— — — — Findung des Moses 189.
— — — — 4 Landschaften 188.
— — — — Mannalese 184, 186.
— — — — Rettung des jungen Pyrrhus 185.
— — — — Selbstporträt 185.
— — Paolo Uccello, Mazzocchio-Zeichnung 90 f.
— — Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige, Zeichnung 220.
— — — — — Felsgrottenmadonna 156, 159, 220, 230.
— — — — — Mad. Timbal, Zeichnung 220.
— — — — — Mona Lisa 220.

Paris, Louvre, Leonardo da Vinci, Verkündigung 159, 220, 230.
— — Schule des Leonardo da Vinci, hl. Anna, Zeichnung 160.
— — Pantokrator auf Elfenbeinschnitzerei 247.
— Leopold Goldschmidt, Dürer, Selbstbildnis 12.
— Sal. Reinach, Francesco Napoletano, Madonna 160.
— Ignacio Zuloage, Greco, Eröffnung des 5. Siegels 265.
Pavia, Pal. Malaspina, Conti, Frauenbildnis 164.
Perugia, S. Pietro, Eusebio da San Giorgio, Altarbild mit Heiligen 31.
— — — Eusebio da San Giorgio, Anbetung der Könige 35 f.
— — — Eusebio da San Giorgio? Madonna mit Heiligen 38 f.
— Kloster San Severo, Raffael, Dreifaltigkeit 33.
— Pinakothek, Perugino, Madonna in Glorie 34.
— — Pinturicchio, Bernhardinstafeln 36.
— — Eusebio da San Giorgio, Anbetung der Könige 32 f.
— — Eusebio da San Giorgio, Antonius Abbas und Heilige 38.
— — — — — — »Madonna degli Alberetti« 37.
— — — — — — Thronende Madonna mit Heiligen 36.
— — — — — — ? Pestheilige Sebastian und Rochus 38.
— — Giovanni Spagna, Thronende Madonna 37.
Pest, Galerie, Boltraffio? Madonna 158 f., 161 ff.
Petersburg, Eremitage, Nicolas Poussin, Landschaft mit Polyphem 188.
— — Sesto, Madonna 157.
— — Leonardo da Vinci, Madonna Benois 155, 160.
— — — — — — ? Madonna Litta 218.
— Sammlung A. W. von Swenigorodskoï, Pantokrator, Emaille 246.
Philadelphia, Sammlung Johnson, Q. Brekelenkam, Schneiderwerkstatt 67.
Phokis, Lukaskloster, Pantokratorbilder 239, 241.
Prag, Rudolfinum, Norbert Grund, Der Schlittschuhläufer 83.
— — — — Selbstbildnis 85.
— Museum Joanneum, F. H. Füger, Teilung der Weltherrschaft zwischen Zeus, Poseidon und Pluto 72.
— Stift Strahow, Dürer, Rosenkranzfest 13*, 15.
Rattenberg, Pfarrkirche, M. Günther, Fresken 263.
Ratzeburg, Dom 200.
— — Kruzifix 202.
Ravensburg, Sammlung Schnell, hl. Sebastian, Holzstatuette um 1500 261.
Retschow, Dorfkirche, mittelalterliche Malereien 197.
Rickmansworth, Sammlung Newall, weibliches Bildnis, Mailand, Ende d. 15. Jahrh. 226, 228.
Rom, S. Onofrio, Boltraffio, Madonna, Fresko 157.
— S. Paolo fuori le mura, Christusdarstellung 245.
— Vatikan, Bibl., Cod. Vatic. Gr. 699, Miniaturen 242 ff.
— — Nicolas Poussin, Marter des hl. Erasmus 185.
— — Raffael, Schule von Athen 29.
— — — Teppich »Bekehrung des Saulus« 67.
— — Leonardo da Vinci, hl. Hieronymus 159.
— Pal. Barberini, Nicolas Poussin, Tod des Germanicus 184.
— Galerie Borghese, Francesco Napoletano, Frauenkopf, Zeichnung 160.
— Katakomben 120 ff.
Rossow, Altar 204.
Rostock, Nikolaikirche, Wandmalereien 207.
— Kloster hl. Kreuz, mittelalterliche Malereien 197.
Rouen, Museum, Gerard David, Abendmahlsaltar 29 f.

Scharnebeck, Gestühl 199.
Schwerin, Museum, Büste Gottvaters 205.
— — Neustädter Altar 204.
Sevilla, Museo Provincial, Zurbarán, hl. Franz 265.
Siena, Akademie, Ambrogio Lorenzetti, Verkündigung 90.
— Dombibliothek, Pinturicchio, Fresken 32.
Spello, S. Andrea, Pinturicchio, Thronende Madonna 34 f.
— S. Maria Maggiore, Pinturicchio, Fresken 34.
Sterzing, St. Elisabeth, M. Günther, Fresken 263.
Stockholm, National-Museum, Boltraffio? Frauenkopf, Zeichnung 153 f., 219.
— — Nicolas Poussin, Medor u. Angelika, Zeichnung 185.
— — Pantokrator auf Medaillonbild der Infula 248.
— Sammlung Hallwyl, Terborch, Familienbild 67.
Stuttgart, Altertümersammlung, Heiligengruppe aus Cannstatt, Holz, 2. Hälfte d. 15. Jahrh. 261.

Tiflis, Sionskathedrale, Georgisches Menaion, Miniaturen 244.
Toledo, S. Tomé, Greco, Bestattung des Grafen Orgaz 264.
Triebsees, Hochaltar 197.
Tullymore Park, Sammlung Roden, Preda, weibliches Bildnis 223 ff.
Turin, Kgl. Bibliothek, Leonardo da Vinci, weibliches Brustbild, Studienzeichnung 220.
— Sammlung Cora, Madonna in Landschaft 161.

Venedig, S. Marco 98.
— — — Schatzkammer, Pantokrator auf Ikone, Zellenschmelz 246 f.
— — — — Pantokrator auf Meßkelch 247.

Warschau, Sammlung Potocki, Boltraffio? weibliches Bildnis 157.
Weimar, Francesco Napoletano? Knabenkopf, Zeichnung 161.
— Museum, Carstens, Parze Atropos 81.
— — Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung L 156 10 ff.*
Wien, Albertina, Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung 12.
— Galerie Liechtenstein, Leonardo da Vinci, Benci-Bildnis 227.
— Hofbibliothek, Gebetbuch Karls des Kühnen, Cod. Nr. 1857 93.
— — »Statuten und Privilegien von Flandern und Gent«, Cod. Nr. 2583 94.
— Hofmuseum Annibale Carracci, Samariterin 186.
— — Dürer, Dreifaltigkeitsbild 15.
— — Dürer, Marter der Zehntausend 15.
— — Memling, Triptychon 66.
— — Patinir, Ruhe auf der Flucht 154.
— — Patinir, Taufe Christi 154.
— — Preda, Kaiser Maximilian 156, 219, 221, 223.
— — Sandrart, Vermählung der hl. Katharina 75.
— — Tizian, Bildnis des Strada 185.
— — Tizian, Ecce homo 185.
— — B. Spranger, Apollo und die Musen 74.
— — Madonna mit falschem Schongauermonogramm 66.

Wien, Kunstakademie, Daniel Gran, Skizze zum Deckenfresko des Brünner Landhauses 73.
Wienhausen, Kloster, Wandmalereien 206.
— Teppiche 198.
Windsor, Boltraffio, Madonnenkopfstudie 154, 162 ff., 219.
— Nicolas Poussin, Zeichnungen zu Marinos Adone 186.
Windsor, Leonardo da Vinci, Studienzeichnungen 220 f.
Wismar, Nikolaikirche, Ecce homo 198.
— St. Jürgen, Altar 204.
— — — Glasmalereien 206.
Würzburg, Museum, P. A. Wagner, Diana, Ceres und Dornauszieher 73, 79.
— — P. A. Wagner, Venus bei Vulkan 72, 79.
Zürich, Kunstgesellschaft, Conrad Geßner, Reitergefecht 84.
— Museum, Francesco Napoletano, Madonna im Zimmer 159 f.
— — Francesco Napoletano, Thronende Madonna 159 f.
Zwolle, Pastorat der Liebfrauenkirche, Crispin van den Broeck, Madonna 66.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Bremen, Schütting 210.
Danzig, Altstädter Rathaus 210.
— Zeughaus 210.
Emden, Rathaus 210.
Hannover, Leibnizhaus 210.
— Marktkirche 200.
Konstantinopel, Apostelkirche 97 ff., 231.
Lübeck, Dom 200.
Lüneburg, St. Johanniskirche 200.
Mals, St. Benediktkirche 266.
Münster im Münstertal, Klosterkirche 266 f.
Ratzeburg, Dom 200.
Venedig, S. Marco 98.

MALEREI.

Deutschland.

Asam, Kosmas Damian, Fresken, Innsbruck, St. Jakobskirche 262.
Brinckmann, Ph. H., Landschaft, Karlsruhe, Kunsthalle 72.
Bruyn, Barthel, Bildnis Rogiers van der Weyden, Hermannstadt, Gemäldesammlung 21, 25 f.
Carstens, Parze Atropos, Weimar, Museum 81.
Dathan, Joh. Georg, Allegorie, Dresden, Gemäldegalerie 73.
Dürer, Dreifaltigkeitsbild, Wien, Hofmuseum 15.
— Rosenkranzfest, Prag, Stift Strahow 13*, 15.
— Marter der Zehntausend, Wien, Hofmuseum 15.
— Flügel des Jabachschen Altars, Köln, Wallraf-Richartzmuseum 15.
— Bildnis des Oswolt Krell, München, Pinakothek 14.
— Selbstbildnis, Madrid, Prado 12 f.*
Dürer, Selbstbildnis, München, Pinakothek 12 f.*
— Selbstbildnis, Paris, Leopold Goldschmidt 12.
— Herkules, Nürnberg, German. Museum 15.
Elsheimer, badende Nymphe, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 75.
Freyse, Albert, Reiterbildnis des Herzogs August zu Braunschweig 83.
Füger, H. F., Teilung der Weltherrschaft zwischen Zeus, Poseidon und Pluto, Prag, Museum Joanneum 72.
Geßner, Conrad, Reitergefecht, Zürich, Kunstgesellschaft 84.
Grund, Norbert, Der Schlittschuhläufer, Prag, Rudolfinum 83.
— — Selbstbildnis, Prag, Rudolfinum 85.
Günther, M., Fresken, Aichkirch, Wallfahrtskapelle 263.
— — Fresken, Druisheim, Pfarrkirche 263.
— — Fresken, Garmisch, Neue Pfarrkirche 263.
— — Fresken, Neustift bei Brixen Stiftskirche 263.
— — Fresken, Rattenberg, Pfarrkirche 263.
— — Fresken, St. Elisabeth bei Sterzing 263.
Hamilton, Carl Wilhelm de, Stillleben, Karlsruhe, Kunsthalle 73.
Heiß, Johann, Venus an der Leiche des Aeneas 72.
Hesse, Johannes, Vierzehn Nothelfer, Frankfurt, Historisches Museum 254.
Herdincg, Ferdinand Albrecht I. zu Braunschweig, Braunschweig, Landschaftsgebäude 73.
Holbein, Kopie nach, Bildnis des Derick Berck, München, Pinakothek 65.
König, Johannes, Syrinx und Pan 72, 74.
Meister Bertram, Grabower Altar, Hamburg, Kunsthalle 193, 197, 203.
Rottmayr, J. M., Altarbild, Kremsermünster in Oberösterreich, Prälatenkapelle 75.
— — — Kreuzabnahme, Breslau, Schlesisches Museum 75.
Sandrart, Vermählung der hl. Katharina, Wien, Hofmuseum 75.
Schmidt, J. M., hl. Rupert 72 f.
— — — hl. Sebastian, Graz, Museum Joanneum 73.
— — — Mariä Himmelfahrt, Graz, Museum Joanneum 75.
Schönfeldt, J. H., Opferung der Polyxena, Braunschweig, Museum 72.
— — — Schlachtenbilder 72.
Schwarz, Christoph, Jüngstes Gericht 74.
Spranger, B., Apollo und die Musen, Wien, Hofmuseum 74.
Tischbein, J. U. Wilhelm, Orest und Iphigenie 73.
Urlaub, Georg Karl, Bildnis des Grafen Kesselstadt, Altena i.W., Landrat Thomée 88.
— — — Schlachtenbilder, Frankfurt, Historisches Museum 84.
Willmann, M. L., hl. Gregor, Breslau, Schlesisches Museum 75.
Wink, Thomas Christian, David und Abigail 72.
Zeiller, Joh. Jakob, Fresken, Ettal, Stiftskirche und Kloster 263.
— — — Fresken, Ottobeuren, Stiftskirche und Kloster 263.
Zeisig, J. E., Allegorie, Dresden, Gemäldegalerie 73.
Ziesenis, Graf Wilhelm und Gräfin

Maria zu Schaumburg-Lippe 87.
Bonn, Provinzial-Museum, Madonna mit Heiligen, oberdeutsch um 1480 66.
Braunschweig, Dom, Wandmalereien 206 f.
Colmar, Museum, Sockelbild des Altars von Tempelhof bei Bergheim (Ober-Elsaß) 66.
Darmstadt, Museum, Altarschrein von Nieder-Erlenbach 251 ff.
Doberan, Altar 197.
Frankfurt, Historisches Museum, Darstellung im Tempel 255.
— — — Kreuzigung, oberrheinisch 254.
Goslar, Neuwerkskirche, Wandmalereien 206 f.
Hannover, Provinzialmuseum, Duderstädter Altar 197 f.
Hildesheim, St. Godehardikirche, Deckenmalerei 207.
Koblenz, Kapelle des Deutschordenshauses, Veronikabild 20.
Lübeck, Dom, Altar Warendorpkapelle 197.
— Hl. Geist-Hospital, Wandmalerei 198.
Mals, St. Benediktkirche, Fresken 266 f.
Marienhafe, alte Kirche, mittelalterliche Malerei 198.
Mollwitz, Wandgemälde 197.
Retschow, Dorfkirche, mittelalterliche Malereien 197.
Rostock, Kloster hl. Kreuz, mittelalterliche Malereien 197.
— Nikolaikirche, Wandmalereien 207.
Triebsees, Hochaltar 197.
Wien, Hofmuseum, Madonna mit falschem Schongauermonogramm 66.
Wienhausen, Kloster, Wandmalereien 206.
Wismar, Nikolaikirche, Ecce homo 198.
Alt-Frankfurter Malerei 251 ff.*
Barocke Deckenmalerei in Tirol 262 ff.

Belgien und Holland.

Brekelenkam, Q., Schneiderwerkstatt, Bonn, Provinzialmuseum 67.
— — Schneiderwerkstatt, Philadelphia, Sammlung Johnson 67.
Broeck, Crispin van den, hl. Familie, Madrid, Prado 66.
— — — — Madonna, Dortmund, Sammlung Cremer 66.
— — — — Madonna, Zwolle, Pastorat der Liebfrauenkirche 66.
Christus, Petrus, Madonna, Frankfurt, Städelsches Institut 91.
Cleve, Joos van, Dreikönigsaltar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 154.
David, Gerard, Abendmahlsaltar, Rouen, Museum 29 f.
Eyck, Jan van, Pala-Madonna, Brügge, städtisches Museum 90.
Floris, F., zugeschrieben, Heilige Familie, Bonn, Provinzial-Museum 66.
Massys, Sippenbild, Brüssel, Museum 154.
Memling, Triptychon, Wien, Hofmuseum 66.
Meister des Todes Mariä, Nachfolger, Triptychon, Bonn, Provinzial-Museum 66.
Patinir, Taufe Christi, Wien, Hofmuseum 154.
— Ruhe auf der Flucht, Wien, Hofmuseum 154.
Scorel, Jan van, Kreuzigung, Bonn, Provinzial-Museum 67.
Terborch, Familienbild, Stockholm, Sammlung Hallwyl 67.
— Kopie, Familienbild, Bonn, Provinzial-Museum 67.
Weyden, Rogier van der, Bildnis Philipps des Guten, Madrid, kgl. Schloß 26.
— — — — Bladelin-Altar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 28.
— — — — Brüssel, Rathaus, Gerechtigkeitsbilder, nicht erhalten 21, 25.
— — — — Columba-Altar, München, Pinakothek 28.
— — — — Johannesaltar, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 28.
— — — — Jüngstes Gericht, Beaune, Hospital 26.
— — — — Madonna mit dem hl. Lukas, München, Pinakothek 21, 25.
— — — — männliches Bildnis, Berlin, Sammlung Kaufmann 26.

Frankreich.

Pesne, Antoine? Sophonisbe 72.
Poussin, Nic., Abendmahl, Paris, Louvre 189.
— — Aeneas und Dido, Madrid, Prado 186.
— — Anbetung der Könige, Dresden, Gemäldegalerie 185.
— — Arkadien, London, Devonshire House 186.
— — Arkadische Hirten, Paris, Louvre 186.
Poussin, Nic., Aussetzung des Moses, Dresden, Gemäldegalerie 186.
— — Erziehung des Bacchus, Paris, Louvre 186.
— — Erziehung des Jupiter, Dulwich 186.
— — Findung des Moses, Paris, Louvre 189.
— — Gewitterbild von 1651 188.
— — Inspiration des Anakreon, Dulwich 186, 192.
— — Kindermord, Chantilly, Musée Condé 186.
— — Landschaften, Paris, Louvre 188.
— — Landschaft mit Hirten, Madrid, Prado 188.
— — Landschaft mit Polyphem, Petersburg, Eremitage 188.
— — Mannalese, Paris, Louvre 184, 186.
— — Marter des hl. Erasmus, Rom, Vatikan 185.
— — Parnaß, Madrid, Prado 186.
— — Reich der Flora, Dresden, Galerie 192.
— — Rettung des jungen Pyrrhus, Paris, Louvre 185.
— — Sakramente, Belvoir Castle 187.
— — Sakramente, London, Bridgewater-House 187 f.
— — Satyr und Nymphe, Kassel, Gemäldegalerie 185.
— — Selbstporträt, Paris, Louvre 185.
— — Tod des Germanicus, Rom, Pal. Barberini 184.
V. E., Bildnis Nic. Poussins, Dresden, Gemäldegalerie 182.

Italien.

Boltraffio, Madonna, Bergamo, Akademie 162.
— hl. Barbara, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 157 f., 162 ff.
— männliches Bildnis, London, Sammlung Mond 163.
— Bildnis des Casio, Mailand, Brera 220, 163.
— Madonna, Mailand, Casa Crespi 161 f., 220.
— Madonna, Mailand, Poldi-Pezzoli-Museum 162.
— Madonna Casio, Paris, Louvre 157 f., 162 f.
— Madonna, Fresko, Rom, S. Onofrio 157.
— Brustbild Christi, Bergamo, Akademie 162.
— Jüngling mit Pfeil, Broomhall, Elgin 163.

Boltraffio, weibliches Bildnis, Mailand, Kastellgalerie 163.
— Morobildnis, Mailand, Pal. Trivulzi 162, 221.
— sog. Belle Ferronière, Paris, Louvre 228 f.
— ? Madonna Löser-Salting, London, Nat.-Gal. 163.
— ? Madonna, Pest, Galerie 158 f., 161 ff.
— ? Weibliches Bildnis, Warschau, Sammlung Potocki 157.
Camerino, Boccati da, Thronende Madonna, Ajaccio, Museum 37.
Carracci, Annibale, Samariterin, Wien, Hofmuseum 186.
— — ? Hirt und Hirtin, Braunschweig, Museum 185.
Conti, Madonna, Bergamo, Akademie 164.
— Frauenbildnis, Pavia, Pal. Malaspina 164.
— Kardinal, Berlin, Kaiser Friedr.-Museum 221.
— Knabenbildnis, Glasgow, Beattie 164.
— ? Madonna, Mailand, Poldi-Pezzoli-Museum 164.
Fabriano, Gentile da, Thronende Madonna, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 37.
Guercino, Marter des hl. Petrus, Modena, Pinakothek 185.
Lippi, Fra Filippo, Schutzmantelmadonna, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 25.
Lorenzetti, Ambrogio, Verkündigung, Siena, Akademie 90.
Masaccio, Dreifaltigkeitsfresko, Florenz, S. Maria Novella 90.
Napoletano, Francesco, Madonna, Boston, Sammlung Morison 159 ff.
— — Madonna im Zimmer, Zürich, Museum 159 f.
— — Madonna im Zimmer, Mailand, Brera 159 f.
— — Madonna, New York, Geschichtsverein 159 f.
— — Madonna, Paris, Sal. Reinach 160.
— — Thronende Madonna, Zürich, Museum 159 f.
— — ? Jünglingsbildnis, Bergamo, Akademie 161.
Perugino, Abendmahl, Florenz, S. Onofrio 34, 39.
— Madonna, Florenz, Uffizien, Tribuna 39.
— Madonna in Glorie, Perugia, Pinakothek 34.
— Sposalizio, Caen, Galerie 142 f.
Pinturicchio, Bernhardinstafeln, Perugia, Pinakothek 36.
Pinturicchio, Fresken, Siena, Dombibliothek 32.
— Fresken, Spello, S. Maria Maggiore 34.
— Thronende Madonna, Spello, S. Andrea 34.
Preda, Kaiser Maximilian, Wien, Hofmuseum 156, 219, 221, 223.
— Musikengel, London, National Gallery 156.
— weibliches Bildnis, Mailand, Ambrosiana 219.
— weibliches Bildnis, Tullymore Park, Sammlung Roden 223 ff.
— weibliches Profilbildnis, Mailand, Ambrosiana 223 ff.
— ? Musiker, Mailand, Ambrosiana 218, 228.
— ? Pala Sforzesca, Mailand, Brera 155, 158, 160 ff.
Raffael, Madonna Ansidei, London, Nationalgalerie 33.
— Madonna Diotalevi, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 33.
— Dreifaltigkeit, Perugia, Kloster San Severo 33.
— Schule von Athen, Rom, Vatikan 29.
— Sposalizio, Mailand, Brera 142 f.
— Teppich »Bekehrung des Saulus«, Rom, Vatikan 67.
San Giorgio, Eusebio da, Altarbild mit Heiligen, Perugia, S. Pietro 31.
— — — — Anbetung der Könige, Perugia, Pinakothek 32 f.
— — — — Anbetung der Könige, Perugia, S. Pietro 35 f.
— — — — Antonius Abbas und Heilige, Perugia, Pinakothek 38.
— — — — »Madonna degli Alberetti«, Perugia, Pinakothek 37.
— — — — Madonna für S. Giovanni del Fosso, verschollen 40.
— — — — Madonna, Matelica, S. Giovanni 38 f.
— — — — Madonna mit Heiligen, Castiglione del Lago, S. Maria Maddalena 32.
— — — — Madonna mit Heiligen, Matelica, S. Francesco 38.
— — — — thronende Madonna für S. Agostino, Perugia, verschollen 33.
— — — — thronende Madonna mit Heiligen, Perugia, Pinakothek 36.
— — — — Verkündigung und Stigmatisation des hl. Franz, Assisi, S. Damiano 34.
— — — — Gegend, Anbetung der Könige, Gubbio, Dom 39.
— — — — Nachahmer, Heilige, S. Maria degli Angeli, Assisi 39.
San Giorgio, Eusebio da? Madonna mit Heiligen, Perugia, S. Pietro 38 f.
— — — — ? Pestheilige Sebastian und Rochus, Perugia, Pinakothek 38.
Sesto, hl. Familie und Madonna, Mailand, Brera 157.
— Madonna, Petersburg, Eremitage 157.
Signorelli, Luca, Fresken, Orvieto, Dom 29.
Spagna, Giovanni, thronende Madonna, Perugia, Pinakothek 37.
Tizian, Bacchanal, Madrid, Prado 185.
— Bacchus und Ariadne, London, Nationalgalerie 185.
— Bildnis des Strada, Wien, Hofmuseum 185.
— Ecce homo, Wien, Hofmuseum 185.
Uccello, Paolo, Sintflut, Florenz, S. Maria Novella, Chiostro verde 91.
Vinci, Leonardo da, Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 159, 220.
— — — Anbetung der Könige, Paris, Louvre 220.
— — — Auferstehung, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 155, 164, 218.
— — — Benci-Bildnis, Wien, Galerie Liechtenstein 227.
— — — Dame mit dem Hermelin, Krakau, Sammlung Czartoryski 218 ff., 153, 164.
— — — Felsgrottenmadonna, Paris, Louvre 156, 159, 220, 230.
— — — hl. Hieronymus, Rom, Vatikan 159.
— — — Madonna Benois, Petersburg, Eremitage 155, 160.
— — — Madonna, München, Pinakothek 159.
— — — Madonna Timbal, Paris, Louvre 220.
— — — Mona Lisa, Paris, Louvre 220.
— — — Verkündigung, Paris, Louvre 159, 220, 230.
— — — ? Madonna Litta, Petersburg, Eremitage 218.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Abendmahl, Predella, Umbrisch, 15. Jahrh. 34.
Palermo, Palazzo Sclafani, Triumph des Todes 29.
Rickmansworth, Sammlung Newall, weibl. Bildnis, Mailand, Ende des 15. Jahrh. 226, 228.
Turin, Sammlung Cora, Madonna in Landschaft 161.

Spanien.

Greco, Bestattung des Grafen Orgaz, Toledo, S. Tomé 264.
— El Espolio, Lyon, Museum 264.
— El Espolio, München, Pinakothek 264.
— Eröffnung des 5. Siegels, Paris, Ignacio Zuloage 265.
— Laokoon, München, Pinakothek 265.
— Martyrium des hl. Mauritius, Madrid, Escorial 264.
— Toledo im Gewitter, New York, H. O. Havemeyer 265.
Zurbarán, hl. Franz, Cádiz, Museum 265.
— hl. Franz, Lyon, Museum 265.
— hl. Franz, Sevilla, Museo Provincial 265.

MINIATUREN.

Brüssel, Bibliothek, Gebetbuch Cod. Nr. 10 767 94.
Hannover, Bibliothek, Handschriften mit Miniaturen 205.
Hildesheim, Bibliothek, Handschriften mit Miniaturen 205.
Lüneburg, Stadtarchiv, Miniaturen 205.
Lüttich, Universitätsbibliothek, Gebetbuch des Gysebrecht von Brederode 94.
Rom, Vatikan, Bibl., Cod. Vatic. Gr. 699, Miniaturen 242 ff.
Wien, Hofbibliothek, Gebetbuch Karls des Kühnen, Cod. Nr. 1857 93.
— — »Statuten und Privilegien von Flandern und Gent«, Cod. Nr. 2583 94.
Les Heures de Turin 94.
Niederländische Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts 92 ff.

PLASTIK.

Günther, F. J., Venus, Kopie der Tauridischen Venus in St. Petersburg 73.
Kraft, Adam, Anbetung des Kindes, Nürnberg, Adlerstraße 21 137.
— — Auferweckung des Lazarus, Nürnberg, Sebalduskirche, Bausammlung 145 ff.*
— — Die sieben Stationen und Kalvarienberg, Nürnberg, Germanisches Museum 138 f., 146 f.*
— — Epitaph Landauer, Nürnberg, Egidienkirche 136, 145.
Kraft, Adam, Epitaph Pergenstörffer, Nürnberg, Liebfrauenkirche 136, 144.
— — Epitaph Rebeck, Nürnberg, Liebfrauenkirche 136, 144.
— — Erdrosselung der hl. Beatrix, Nürnberg, St. Lorenzkirche 138, 141*.
— — Grablegung, Nürnberg, Johanniskirchhof, Holzschuherkapelle 139.
— — Imhoffsche Wappenfigur, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 136 f.*
— — Schreyersches Grabmal, Nürnberg, Sebalduskirche 138, 143 f.
— — Tabernakel, Kalchreuth, Dorfkirche 137, 140*, 144.
— — Tabernakel, Nürnberg, St. Lorenzkirche 136 ff.*
Permoser, Kreuzigung, Dresden, Alter katholischer Friedhof 80.
Schwarz, Hans, Bildnismedaille Dürers 12.
Stoß, Veit, Altarschrein, Bamberg, obere Pfarrkirche 148*, 150 ff.
— — Kreuzigungsgruppe, Nürnberg, Sebalduskirche 150.
— — Madonna, Glogau 149 ff.*
— — Madonna, Nürnberg, Ägidienkirche, Tetzelkapelle 148 ff.*
— — Madonna, Nürnberg, Weinmarkt 12 152.
— — Madonna vom Stoßhaus, Nürnberg, Germanisches Museum 152.
— — Marienaltar, Krakau, Frauenkirche 150, 152.
— — Verkündigungsrelief, Hannover, Kestner-Museum 151 f.
— — Zehn Gebote, München, National-Museum 152.
Tassaert, Sieg der Freundschaft über die Liebe 72.
Wagner, P. A., Diana, Ceres und Dornauszieher, Würzburg, Museum 73, 79.
— — — Venus bei Vulkan, Würzburg, Museum 72, 79.
Ziesenis, Joh. Friedr., Altar, Hannover, Neustadtkirche 216.
— — — Kanzel, Hannover, Kreuzkirche 216.
Bamberg, S. Getreu, Kreuzigungsgruppe und Stationen, 1500 140 f.
Basel, Münster, Kreuzgang, Kreuzigungsdenkmal 2.
Braunschweig, Dom, Denkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde 194.
Bremen, Dom, Portalskulpturen 202.
Bremen, Grabplatte Arndt v. Gröpelingens 203.
— Rathausfiguren 203.
— Roland 199.
Cividale, S. Maria in valle, Stuckplastiken 267.
Cöln, Sammlung Schnütgen, Anbetung der Könige, Relief, Holz, oberschwäbisch, Anf. d. 16. Jahrh. 261.
— — — Bischof, Holz, Würzburg? Anf. d. 15. Jahrh. 261.
— — — Enthauptung des Johannes, Relief, Holz, süddeutsch, 1. Hälfte d. 16. Jahrh. 261.
— — — hl. Sebastian, Holzstatuette, süddeutsch, 1. Hälfte d. 15. Jahrh. 261.
— — — Johannes der Täufer und Bischof, Holz, Tirol, um 1430 261.
— — — Geißelung, Hochrelief, Holz, oberschwäbisch, um 1530 261.
— — — Thron. Madonna, Holz, bayrisch, Ende des 15. Jahrh. 261.
— — — Madonna, Holz, Rheinland, um 1440 261.
— — — Maria mit Heiligen, Holz, 2. Hälfte des 15. Jahrh. 261.
— — — Schmerzensmann, Holz, Ende des 16. Jahrh. 261.
— — — Statuette vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. 261.
— — — Statuetten vom Cölner Domhochaltar, Marmor 261.
Doberan, Hochaltar, Laienaltarkreuz und Sakramentshäuschen 204.
Frankfurt a. M., Sammlung Dr. Großmann, Büste Gottvaters 205.
Freiberg, Dom, Goldene Pforte 266.
Halberstadt, Plastiken, Dom und Liebfrauenkirche 202.
Hildesheim, Dom, Erztüren und Christussäule 197.
— Dom, Taufbecken 202.
— St. Godehardikirche, Tympanon 202.
Lübeck, Museum, Burgkirchenfiguren und »Schöne Maria« 203.
Mals, St. Benediktkirche, Stuckplastiken 266 f.
Nürnberg, Sebalduskirche, Harsdörfersche Kreuztragung 140, 147.
— — Relief der St. Helenalegende 143.
— — Volckamerische Holzfiguren 150.
Ravensburg, Sammlung Schnell,

hl. Sebastian, Holzstatuette um 1500 261.
Rossow, Altar 204.
Schwerin, Museum, Büste Gottvaters 205.
— — Neustädter Altar 204.
Stuttgart, Altertümersammlung, Heiligengruppe aus Cannstatt, Holz, 2. Hälfte des 15. Jahrh. 261.
Wismar, St. Jürgen, Altar 204.
Medaille von 1527, Bildnis Dürers 12.
Christliche Sarkophage und Sarkophagreliefs 127 ff.
Spätgotische sächsische Schnitzaltäre 267 f.

GRAPHIK.

Deutschland.

Arndes, Steffan, lübische Bibel von 1494 208 f.
Chodowiecki, Köpfe, Rötelzeichnung, Danzig, Stadtmuseum 73.
Dürer, L 36 Allegorie auf den Triumph Christi, Berlin, Kupferstichkabinett 257.
— L 101 Frauenbad, Zeichnung, Bremen, Kunsthalle 129 ff.*
— L 130 Selbstbildnis, Zeichnung, Bremen, Kunsthalle 14.
— L 138 Akt, Zeichnung, Braunschweig, Blasius 14.
— L 156 Selbstbildnis, Zeichnung, Weimar, Museum 10 ff.*.
— L 207 Herkules, Federzeichnung, Darmstadt, Museum 15.
— B 1 Adam und Eva 135.
— B 20 Schmerzensmann 4.
— B 75 »Die vier Hexen« 129 ff.*
— B 78 Kleines Glück 134.
— B 95, Mißgeburt eines Schweines 129.
— Selbstbildnis, Zeichnung, Erlangen, Universitätssammlung 12.
— Selbstbildnis, Zeichnung, Wien, Albertina 12.
— Proportionszeichnungen 133.
Götz, G. B., Frühling, Zeichnung, München, Graph. Sammlung 74.
Gran, Daniel, Skizze zum Deckenfresko des Brünner Landhauses, Wien, Kunstakademie 73.
Kulmbach, Hans von, Veritas, Zeichnung, Florenz, Uffizien 134.*
Meister D. S., Astronom, Holzschnitt 6.
— — — Basilisk, Holzschnitt 5 f.*
— — — Der Gekreuzigte, Zeichnung, Basel, Kunstsammlung 1 ff.*
Meister D. S., große Kreuzigung, Holzschnitt, Berlin, Kupferstichkabinett 3 ff.*
— — — Kreuzigung, großes Kanonbild, Holzschnitt 4 ff.*
— — — Kreuzigung, kleines Kanonbild, Holzschnitt 2 ff.*
— — — Schmerzensmann, Holzschnitt 4.
— — — Titelblatt der Margarita philosophica 6.
— — — Titelblatt des Salzburger Missales 6.
— — — Titelblatt des Brixener Missales 6.
— — — Kreis des, Halbfigur der Madonna mit Kind, Holzschnitt 8.
— — — — — Illustration zum Berner Jetzerhandel 8 ff.
— — — — — Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies, Holzschnitt 8.
— — — — — Titelblatt mit Christkind und Evangelistensymbolen, Holzschnitt 8.
— H. D., Bauer, Holzschnitt 10.
— — — Der Gekreuzigte, Zeichnung, London, British Museum 10.
— des Hausbuchs, Maria, Kupferstich 253.
Schmidt, G. F., Bildnis des Arztes Mounsey, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett 73.
— Joh. M., Triumph des Kreuzes, Skizze, Heidelberg, städtische Sammlungen 75.
Schongauer, B 3 Verkündigung 253.
Schultz, D., Zeichnung, Danzig, Stadtmuseum 73 f.
Vogel, Christian Leberecht, Kinderbild, Zeichnung, Dresden, Sekundogenitur 73.
Holzschnitt B 156, Bildnis Dürers 12.
Schlachten aus Etterlins Chronik 8.
Titelillustration zu Praßbergs Musika 8.

Italien.

Barbari, Jacopo de', Stich »Sieg und Ruhm« 133*.
Boltraffio, Pastellbildnisstudien, Mailand, Ambrosiana 162 f.
— Madonnenkopfstudie, Windsor 154, 162 ff., 219.
— Zeichnung der Isabella d'Este, Paris, Louvre 162 f., 220.
— ? Frauenkopf, Zeichnung, Stockholm, National-Museum 153 f., 219.
Luini ? Rötelstudie, Mailand, Ambrosiana 157.
Mantegna, Schule, B 9 Stich nach Mantegna, Anbetung der Könige 131.
Napoletano, Francesco, Frauenkopf, Zeichnung, Rom, Galerie Borghese 160.
— — Kinderkopf, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett 161.
— — Madonnenkopf, London, British Museum 161.
— — ? Knabenkopf, Zeichnung, Weimar 161.
Perugino, Zeichnungen für Abendmahl, Florenz, Uffizien 39.
Uccello, Paolo, Mazzocchio-Zeichnungen, Florenz, Uffizien 91.
— — Mazzocchio-Zeichnung, Paris, Louvre 90 f.
Vinci, Leon. da, Studienzeichnungen, Windsor 220.
— — — weibliches Brustbild, Studienzeichnung, Turin, Kgl. Bibliothek 220.
— — — Schule, hl. Anna, Zeichnung, Paris, Louvre 160.
— — — Schule, weiblicher Kopf, Zeichnung, Mailand, Ambrosiana 160.
Lille, Musée Wicar, Frauenkopf, Zeichnung, umbrisch, 16. Jahrhundert 40.
Mailand, Ambrosiana, Knabenkopf, Silberstiftzeichnung 161.

Anderes.

Cock, Bildnis Rogiers van der Weyden, Stich 20.
Goltzius, H., Urteil des Midas, Stich 74.
Poussin, Nicolas, Medor und Angelika, Zeichnung, Stockholm, Nationalmuseum 185.
— — Zeichnungen zu Marinos Adone, Windsor 186.

KUNSTGEWERBE.

Amelungsborn, Klosterkirche, Glasmalereien 206.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum, Ratssilber von Lüneburg 209, 214.
Bern, Historisches Museum, Trajansteppiche 15 ff.*
Bremen, Ratsgestühl 198.
Bücken, Stiftskirche St. Materiani, Glasmalereien 206.
Cöln, Sammlung Schnütgen, Kronleuchter, niederländisch, 15. Jahrh. 261.

Deggingen, Ave Maria, Kronleuchter, 15. Jahrh. 261.
Doberan, Kelchschrank 204.
Hamburg, Mus. f. Kunst und Gewerbe, Einband mit thronendem Christus aus St. Petrikirche, Hamburg 209.
Hannover, Marktkirche, Glasmalereien 206.
— — Kelch und Patene von 1555 214.
— Neustadtkirche, Kelch des 16. Jahrh. 214.
— Kestner-Museum, Teppiche 213.
— Provinzial-Museum, Kruzifixe aus Alfeld und Buer 202.
— — mittelalterliche Teppiche 207.
Hildesheim, Domschatz, Kopfreliquiar des hl. Bernward 209.
Lübeck, Marienkirche, Glasmalereien 206.
— Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Leinengarnstickerei 198.
— Rathaus, Teppiche 214.
Lüne, Teppiche 198.
Ratzeburg, Dom, Kruzifix 202.
Scharnebeck, Gestühl 199.
Wienhausen, Teppiche 198.
Wismar, St. Jürgen, Glasmalereien 206.
Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance 177 ff.

BYZANTINISCHE KUNST.

Arta, Parigoritissakirche, Pantokratorbild 240.
Athen, Daphnikloster, Pantokratorbild 240.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Pantokrator auf Ikone, Glasmosaik 248.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Pantokrator auf Kreuzanhänger, Email 248.
Cefalù, Dom, Pantokratorbild 241.
Chios, Nea Moni, Pantokratorbild 240.
Fasano, S. Lorenzo, Pantokratorbild 241.
Florenz, Nationalmuseum, Pantokrator auf Elfenbeinrelief 246.
Genua, S. Lorenzo, Pantokrator auf Kruzifix 246.
Gran (Ungarn), Domschatz, Pantokrator auf Staurothek, Silberblech 246.
Kaessariani, Klosterkirche, Pantokratorbild 240.
Kiew, Sophienkathedrale, Pantokratorbild 239.
Konstantinopel, Apostelkirche, Mosaiken 97 ff., 231 ff.
— Fetihe-Moschee, Pantokratorbild 240.
— Kahrie-Moschee, Pantokratorbild 240.
— Sophienkirche, Mosaiken 117, 234.
Kozcheri, Kloster, Pantokrator auf Ikone 248.
London, British Museum, Pantokrator auf Kamee 246 f.
Monreale, Dom, Pantokratorbild 241.
München, Kgl. Bibliothek, Pantokrator auf Evangeliar, Elfenbeinschnitzerei 247.
Mystras, Metropolitankirche, Pantokratorbild 241.
— Peribleptoskirche, Pantokratorbild 240.
— Sophienkirche, Pantokratorbild 242.
Nicäa, Koimesiskirche, Pantokratorbild 240.
Nowgorod, Sophienkirche, Pantokratorbild 240.
Palermo, Cappella Palatina, Pantokratorbild 239, 241.
Paris, Bibl. Nat., Medaillensammlung, Pantokrator auf Kamee 247.
— Louvre, Pantokrator auf Elfenbeinschnitzerei 247.
Petersburg, Sammlung A. W. von Swenigorodskoï, Pantokrator, Emaille 246.
Phokis, Lukaskloster, Pantokratorbilder 239, 241.
Rom, S. Paolo fuori le mura, Christusdarstellung 245.
Stockholm, Museum, Pantokrator auf Medaillonbild der Infula 248.
Tiflis, Sionskathedrale, Georgisches Menaion, Miniaturen 244.
Venedig, S. Marco, Schatzkammer, Pantokrator auf Ikone, Zellenschmelz 246 f.
— — — Schatzkammer, Pantokrator auf Meßkelch 247.
Byzantinische Bleibullen mit Halbfigur Christi 248 f.
Byzantinische Münzen mit Brustbild Christi 249 f.
Malereien der Athos- und Meteorenklöster 240.

ALLGEMEINES.

Altfränkische Meisterlisten 52 ff., 165 ff.
Das Werden christlicher Kunst 118 ff.
Deutsches Barock und Rokoko 67 ff.
Probleme der niedersächsischen Kunstgeschichte 193 ff.
Römische Katakomben und Katakombenfresken 120 ff.

VERZEICHNIS DER VERFASSER DER AUFSÄTZE, BESPRECHUNGEN UND NOTIZEN.

Ackenheil, Ferdinand 264.
Baum 258.
Bees (Βέης), Nikos A. 97, 231.
Bock, Franz 153, 218.
Bombe, Walter 30, 90.
Cohn-Wiener, Ernst 266.
Daun, Berthold 136.
Feulner, Adolf 262.
Gümbel, Albert 52, 165.
von Habicht, Curt 193.
Justi, L. 177.
Kauffmann, Hans 15.
Koegler, Hans 1.
Kurth, Betty 92.
Pauli, G. 257.
Roh, F. 10.
Schilling, Edmund 129.
Schütte 267.
Simon, Karl 251.
von Sybel, Ludwig 118.
Tietze, Hans 67, 181.
Weinmeyer, Konrad 64.
Winkler, Friedrich 66.







